فنون الأكاديمية الراقية

أ.د أشرف زكي

عندما تقلب صفحات هذا العدد، والأعداد السابقة، من هذه المجلة، سوف تدرك بسهولة أن ثمة وعيا بقيمة البحث العلمى كامن فى عقول كتاب هذه الأعداد، من أعضاء هيئات التدريس وغيرهم، وسوف تتلمس هذا الحوار الخلاق بين الشقاء العرب على صفحات مجلتهم / مجلتنا العريقة، التى تفتح نوافذها على كل البلدان والتيارات والنظريات، لا تصد نفسها عن تيار دون آخر، ولا تنحاز لنظرية على حساب نظرية أخرى، بل تتيح لكل البحوث أن تثمر أفكارها الجادة على صفحاتها .

هى بالفعل مجلة (الفن المعاصر) التى تساير فنون المسرح والسينما والباليه والموسيقى العربية والأجنبية والفنون الشعبية وفنون النقد الأدبي ، وتطل بعيونها على كل منجز عالمى كى تحاوره وتتعرف على الجديد فيه ، وتفتش فى العلاقات البنائية بين الفنون المختلفة، التى تضمها الأكاديمية، بحثا عن المشترك فيما بينها، فقد انفتحت اليوم حقول الإبداع بعضها على بعض، وتحطمت الأسوار بين الفنون المختلفة من جهة، وبينها وبين الجمهور المتلقي من جهة أخرى، واندمجت منصة العرض بصالة المشاهدة، وتعددت أساليب الإبداع والإنجاز الفنى .

هذه مجلة الجميع .. رصينة ومحكمة .. يكتبها صناع الإبداع ويقرأها عشاق الفنون، وتفتح مع كل عدد نوافذها على هواء متجدد، وأشعة شموس تتعلق بالفهم والمعرفة وحب الوطن.

تأثير المهرجان التجريبي على المسرح المصرى

أ.د حسن عطية

انتهت منذ أسابيع احتفاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي والمعاصر ، باليوبيل الفضى على إنشائه ، الذى تم داخل ردهات أكاديميتنا العريقة عام ١٩٨٨ ، ولا احد ينكر أن لهذا المهرجان تأثير عميق على ثقافة الأجيال الجديدة وصياغة ذائقتها الجمالية منذ تسعينيات القرن الماضى وحتى اليوم ، ولا احد يستطيع الإنكار أن ظهوره أواخر الثمانينيات قد جاء لا لصدفة عشوائية ، أو لفكرة طرأت بذهن صاحبها ، بل أن ثمة عوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية وفكرية هيأت له الأجواء لحضوره فى الساحة الإبداعية واستمراره وتلاقيه مع أجيال شابة كانت قد بدأت فى التمرد على الصيغ الدرامية والمسرحية السائدة ، مشكلة لنفسها هذه الذائقة الجمالية الجديدة التي كانت بحاجة لدعم حضورها الإطلال على منجزات المسرح العالمى غير التقليدية للتفاعل معها ، وتسعي للتعبير عن رؤيتها الجديدة للمسرح والمجتمع والعالم معا .

كانت المنظومة الاقتصادية والسياسية التى حكمت العالم منذ أوائل القرن العشرين ولعدة عقود ، بنظرياتها الفكرية وحروبها الباردة والساخنة ، كانت تهتز بإعادة هيكلة القطب السوفيتي لبنائه الداخلي ، والتي أدت لتفتته تماما ، وإعلان أمريكا نهاية التاريخ بهيمنتها وحدها على العالم ، والعمل على عولمة الفكر الذي يحكم المجتمعات بتجاوز ثقافات الشعوب الوطنية وتسيد فكر الغالب ، وكان لابد وان ينعكس ذلك على حركة الفكر فى مصر ، وتجلياتها فى المسرح ، الذى لم تستسغ أجياله الجديدة التوجهات الجمالية السائدة وقتذاك ، وفى مقدمتها **الاتجاه الواقعي الهادف فى المسرح** ، المعتمد فى التواصل مع الجماهير علي **الكلمة المنطوقة** ، وتعظيم دور الكاتب الدرامي

بنصه المقدس ، وجعل كل صناع العرض المسرحي مسخرين في الأساس لإبراز مضامين هذا النص الفكرية فى صورة مسرحية .

وكان المسرح الواقعي الهادف قد بدأ فى ثمانينيات القرن الماضى فى مصر ، يعمل بكل جهده ، باستعانته بموضوعات تراثية تجدد دمائه ، على استمرار حضوره وسط مجتمع لم تعد أجياله الجديدة تؤمن بالفكر المستند إليه ، ولا بأهدافه ، ولا باجتماعية موضوعاته ، فقد بدأت التكنولوجيا تغزو فضاءات المسرح ، وتعددت أبنية هذه الفضاءات من مساحات مغلقة لقاعات مفتوحة لحدائق متسعة ، دون أن يعنى هذا انفصالها عن حركة المجتمع الصاخبة ، بل راحت تفتش عن أساليب مغايرة وصيغ جديدة تناقش بها قضايا المجتمع ، وتعبر عن ذائقتها الخاصة بها ، وتتواصل بها مع جماهيرها ، التى كانت بدورها تبحث عن مسرح مغاير لما هو سائد فى الحياة المسرحية ، لاسيما داخل الجامعات المصرية والتجمعات الشبابية الخارجة من معطفها ، حيث يوفر المستوى التعليمى العالي ، وعدم التقيد بأنماط الإنتاج التقليدية فى المسرحين العام والخاص ، مع التقارب الشديد فى السن بين المبدعين والمتلقين ، يوفر كل هذا فرصة سانحة للتمرد وإبداع صيغ مسرحية مخالفة والتقبل الموجب بالتالي لعروض المهرجان التجريبي وكتبه المصاحبة لدوراته .

كان اهتمام الكثير من عروض المهرجان على الصورة المرئية ، سواء أجاء هذا لتأسيس هذه العروض على الصورة الموحية ، أم بسبب تعذر التواصل بلغات عالمية لا يعرفها الجمهور المصرى ، مما دفع إدارة المهرجان لاختيار اقل العروض تركيزا على الكلمة المنطوقة ، فجاءت مليئة بالحركة ، ومعتمدة على **الرمز الإنسانى** العام سهل فك شفرته ومعرفة دلالته ، فضلا عن الاعتماد على نصوص عالمية معروفة الموضوع سلفا ، مما يحول المتلقي من إدراك ما يحدث إلى الاستمتاع بالجديد الذى يحدث ويبهره ، ويعلى من قيمة الخيال والقدرة على ربط مفردات الصورة لاستخلاص المعنى الكامن فى العلاقة بين هذه المفردات ، ويحول معه الدراما الممسرحة إلى مسرح ، دراميا كان أم مابعد درامي ، فيفقد النص الدرامي دوره القديم فى التأسيس للعرض المسرحي ، متحولا إلي مجرد سيناريو يمكن الحذف منه والإضافة إليه وفقا لرؤية المخرج الذى صار صانع العرض المسرحي الأول ، ومحقق الانسجام بين عناصره المختلفة ، وليس مجرد منفذ أمين لنص الكاتب .

هكذا توارى حضور الكاتب المستقل صاحب النص المتفرد والمطبوع والمتكرر إخراجه برؤى مختلفة ، ليظهر الكاتب الأقرب لدور السيناريست ، الذى يتعاون مع المخرج بتكييف النص الملائم للعرض وفق رؤية المخرج ، كما يعيد تكييف ذات النص إذا ما اختاره مخرج آخر ، وبذلك صار الكاتب احد صناع العرض المسرحي ، ومنخرطا فيه ، ومعيدا صياغة نصه أو نصوص آخرين كى تتلاءم مع رؤية العرض المقدم ، واضحي المخرج هو سيد العرض المسرحي بلا منازع .

من هنا ظهرت فكرة الدراماتورج ، التى كرسها المهرجان التجريبي وكتبه ، والتى تعنى فى مصر وظيفة إعداد النص المكتوب ليتلاءم مع تقنيات العرض المسرحي ورؤى صناعه ، سواء بالإعداد عن نصوص غير درامية ، ويستخدم لها عادة مصطلح إعداد ، أو كانت نصوصا درامية لكنها تتسم بالطول أو بتعدد شخصياتها ، فيتم اختصارها ، أو تحذف منها شخصيات أو مواقف لصالح رؤية مخرجها ، أما المفهوم السائد عالميا والذى يتسع معه دوره الدراماتورج اتساعا كبيرا ، فيبدو أن أنماط الإنتاج فى مصر غير مؤهلة له .

استتبع مسرح الصورة ووظيفة الدراماتورج الضيقة ، اهتمام كبير فى المسرح المصري بالقضايا الإنسانية العامة ، والسخرية من الواقع برموز شفافة ، واللجوء للأساطير والحكايات القديمة ، الإغريقية عامة ، أو خلق أساطير جديدة مشابهة للحديث عن قضايا الحرية ورفض القهر السلطوى ، فى انتقال واضح من المعالجات الواقعية للقضايا الاجتماعية، إلى الترميز والصياغات التعبيرية المؤلهة للفرد الصارخ فى البرية .

ومن أهم التأثيرات التى تركها المهرجان الدولي للمسرح التجريبي أيضا على عقل المثقف المصرى هو تعرفه على مسارح العالم المختلفة وثقافاتها المتنوعة ، فلم يعد المسرح يعنى لديه مسرح أوربا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية ، بل صار يعرف ماذا يحدث على مسارح الصين واليابان ورومانيا وروسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، فتعددت مصادر المعرفة بالنسبة إليه ، وتعددت نوافذ الإطلال على ثقافات العالم .

كما كانت لعروضه دورا مؤثرا فى تشكيل وعى الأجيال الجديدة من النقاد ، التى تابعت رصد وتحليل عروضه فى نشراته اليومية ، وساهمت مطبوعاته في تعميق هذا الوعي الذى بدا واضحا فى الكتابات النقدية لعروض خارج نطاق المهرجان التجريبي ، وفى دراسات وأبحاث علمية داخل أكاديمية الفنون والجامعات المصرية وخارجهما ، كانت هذه المطبوعات من أهم مراجعها وابرز توجهاتها .

الفن المعاصر

المسرح

131: 10

عناصر مبتكرة لتدريب الممثل وفق رؤى "كريج" للممثل الدمية [السوبر ماريونيت] دراسة تحليلية تطبيقية

أ.م.د. مدحت محمدي الكاشف

التقنيات الحديثة لإسقاط الصورة على خشبة المسرح

د. رامي بنيامين بشرى

تجليات التراث بين الحلم والأسطورة في مسرح بهيج إسماعيل

د. لبلة فتحي خليفة السيد

جمالية البنية المسرحية في المسرح الكويتي المعاصر (الكاتبات نموذجا)

أ.م.د سكينة مراد

استخدام (الوسائط المتعددة) في العرض المسرحي

د. سعداء الدعاس

عناصر مبتكرة لتدريب الممثل وفق رؤى "كريج" للممثل الدمية (السوبر ماريونيت) دراسة تحليلية تطبيقية

أ.م.د. مدحت محمدي الكاشف

مقدمة:

هل بات عنصر الأداء التمثيلي في المسرح المعاصر غير متصدر للصورة المسرحية؟ هل يمكن الاستغناء عن الممثل كليا أم أن دوره بات ينحسر تبعا لاهتمام المخرج المعاصر بالسينوغرافيا أو الصورة المسرحية أو حركة الجسد؟ هل من الممكن أن يصبح الممثل مجرد دمية في يد المخرج يشكلها كيفما شاء؟

الكثير من الأسئلة التي جاءت كرد فعل بعد عدة عقود من التجريب على فن الممثل ما بعد «إدوارد جوردون كريج» الذي اعتقد البعض أنه كان يتوقع أن المسرح سوف يستغني في المستقبل عن الممثلين تماما، غير أن الإجابة قد جاءت بما لم يكن يتوقع «كريج» فالمسرح حتى اليوم لم يستغن عن الممثلين، بل لا تقوم قائمة للعرض المسرحي دون عنصري الأداء والمشاهدة (الممثل والمتفرج)، لكن في المقابل بدأت مواصفات الممثل التي كانت مجرد خيال عند «كريج» في التحقق من خلال التجارب المعاصرة له وحتى الآن.

ولكن ماهي حدود وأبعاد وآفاق تلك التصورات التي أتى بها «كريج» حول إلغاء الممثل أو استبداله بدمية ماريونيت؟ فالأمر يحتاج إلى إعادة نظر، وإعادة تحليل وتفسير، بل وإعادة قراءة حيث أثبتت التطورات المسرحية حدس «كريج» وتنبؤاته –أو فلنقل استشرافاته– لممثل ذي طبيعة خاصة، يتمتع بقدرات فائقة لم يكن يتحلى بها سواء سماته الأخلاقية، أو الإبداعية، أو مهاراته الجسمانية، وهي الأمور التي يمكن أن تتحلى بها الدمية في رأي «كريج» إلا أن الأمر ربما يتجاوز ذلك كثيرا، وهو ما كشفه ذلك التحول الحاد في فن الممثل من عصر النجومية الذي كان ينهض فيه المسرح على اسم الممثل وتاريخه وقدراته الصوتية وجاذبيته فقط، مرورا بعصر أصبح فيه الممثل بمثابة ناسك متصوف، وكأنه في معبد يضحي بنفسه من أجل المهنة، مما اضطره إلى إعادة تأهيل نفسه (نفسيا وجسديا) ليستطيع أن يواكب تلك المرحلة. وهو ما تجلى في فكرة الممثل القديس عند «جروتوفسكي»، مثلا، مرورا بالعديد من تيارات التجريب على فن الممثل وصولا إلى ذلك الممثل الذي وجد نفسه في مجابهة تحديات التكنولوجيا التي حولته كما حولت كل الأشياء من حوله إلى صورة أو مجموعة متشظية من الصور. ولا شك في أن دور الممثل المسرحي كان مهيمنا على مدى قرون طويلة، وربما لا يوازيه شيء في أهميته سوى النص المكتوب الذي ظل بمنأى عن التجاوز والخرق والانتهاك حتى إطلالة القرن العشرين؛ حينما ظهر عدد من المخرجين المسرحيين في مختلف أنحاء العالم يميلون إلى تضييق الخناق على نجومية الممثلين أمثال المخرج "إدوارد جوردون كريج" و"ستانسلافسكي" و"جاك كوبو" و"فيسفولد مايرهولد"، وغيرهم من المخرجين الذين وجدوا ضالتهم في كل ما هو موجود على خشبة المسرح وفضائه المكاني الواسع الذي يتيح استثمار سينوغرافيا العرض والمؤثرات الصوتية والبصرية التي يمكن أن تنافس الممثل وتسلب منه الأنظار. وفي المضمار نفسه، ومن أجل تقليص أهمية الممثل (النجم) ودوره، فقد لجأ «كريج» إلى طرح تصوره حول ما أسماه بـ[الممثل الدمية]، بعد أن نبذ فكرة الممثل الواقعي الذي يستجيب لطرق التقمص التقليدية في الفن. وقد رأى في هذا النمط تقليدا ومحاكاة فجة للأساليب القديمة التي عفا عليها الزمن، لذلك دعا إلى استعمال الأقنعة والدمى والعرائس التي تحل محل الممثل النجم، بل إنه طالب الممثلين أيضا بأن يكونوا نسخا إيجابية. لا شك أن هذه الإزاحة المتعمدة قد تُحسب لمصلحة المخرج أولا، ولكل العناصر السينوغرافية الموجودة على خشبة المسرح. في هذه الدراسة سوف يحاول الباحث الوقوف على السبل التطبيقية لتحقيق ما ورد في أفكار وتصورات «كريج» وذلك بالتطبيق العملي على مجموعة من الممثلين المتدربين المبتدئين، لقياس وكشف الأساليب التي يمكن أن تحقق أفكاره، وهم عينة مختارة من طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية، خلال الفصل الدراسي الأول للعام الدراسي ٢٠١٦/٢٠١٧– مادة حرفية الممثل.

مفهوم الممثل عند «كريج»:

لم يكن مفهوم «كريج» حول الممثل إلا بمثابة تصورات لممثل مثالي يستطيع أن يناهض أساليب

وطرق التمثيل التي كانت سائدة في عصره. فقد كثر اللغط -وربما سوء الفهم- منذ دعوات «كريج» لإلغاء الأساليب التقليدية للأداء التمثيلي حتى لو اضطر إلى طرد الممثلين أنفسهم من المسرح واستبدالهم بعرائس ماريونيت تكون أكثر طوعا، وصولا إلى مواصفات ومواضعات بنائية لممثل جديد يتمتع بمرونة تقترب من طبيعة الدمية، وقد تم الترويج لتلك الأفكار والتصورات على أنها ضرب من الشطط قد اتُهم به «كريج» الذي كان يسعى إلى تغيير المسرح. وورثت الأجيال تلو الأجيال النظر إلى تلك الأفكار والتصورات على اعتبار أنه كان يريد إلغاء الممثل من العرض المسرحي، إلا أن الدراسات الحديثة، بل والتجارب المسرحية والأدائية التي تنتمي لما يُعرف بـ»ما بعد الحداثية "post-modernism" قد أثبتت بما لا يدع مجالا للشك أنه كان يتنبأ بممثل يحمل صفات خاصة، لم يكن يتمتع بها ممثلو عصره. نستطيع أن نقترب أكثر لو فندنا بالتفصيل الأفكار الأولية التي نادى بها حول الممثل والأداء التمثيلي.

لقد كانت مقالة «كريج» في مجلته المسماه بـ»القناع» The Maskعام 1908، والتي عنونها

بـ[الممثل والسوبر ماريونيت" The Actor and the Uber marionettes] بمثابة العلامة الفارقة التي انعكست من خلال ردود أفعال متباينة للعاملين بالمسرح في شتى أنحاء العالم والتي وصلت إلى حد اتهامه بأنه يريد أن يستغني تماما عن الممثل، إلا أننا اليوم نستطيع أن نحلل ما ورد في هذه المقالة من تناقضات، حيث إنها تحتوي ضمنيا على بحث في فن الممثل، يسعى إلى مواصفات ممثل مثالي، لم يلتقيه "كريج" في عصره، الذي كان يتسم بوجود ممثلين كبار وعلامات في فن الأداء التمثيلي أقل وصف لهم بأنهم مغرورون، وأنهم يوظفون العرض المسرحي لصالح حضورهم وجاذبيتهم الفائقة، ويلفت "دينيس بابليه" Denis Babblet النظر إلى مخطوطة خاصة بـ"كريج"، ترجع إلى عام 1898 والتي ذكر فيها بعضا من النقاط المهمة حول فن الممثل، حيث أقر فيها بأن المسرحية بالنسبة للممثل مثل الشكل البشرى(الموديل) للرسام، وأنه لذلك من الطبيعي أن تحترم أوجه الجمال في المسرحية تماما كأوجه جمال الموديل يجب على الممثل ألا يحاول نقل الواقع أو الحقيقة، بل عليه أن يوحي بها. لقد اكتشف [كريج] جوهر فن المسرح وقبل مرور وقت طويل وضع مباده: "يجب عدم الخلط بين فن المسرح والتمثيل، والذي هو أحد عناصره فقط"، ومنذ اللحظة التي وصل فيها كريج إلى هذه النتائج بدأ يفكر في موضوع "السوبر ماريونيت"[1]، وهو الأمر الذي يمكن أن يميط اللثام عما تضمنه إعلان "كريج" في مقالته سالفة الذكر عندما نادى بأنه "على الممثل أن يذهب ويأتي مكانه الشكل الجماد الذي يمكن أن نسميه السوبر ماريونيت، حتى يكتسب لنفسه اسما أفضل"[2]. في الوقت الذي يرى فيه أنه "لا يمكن لأي شخص أن يسمي الممثل أو الممثلة بشكل جدي، فالممثل يصل بدوره إلى درجة معينة من الكمال الناقص، إنه يعرف سطوره هو ويعرف كم من العاطفة سيبثها فيه، وبعد أن يفعل ذلك يعتقد أنه خلق عملا فنيا، إنه لم يفعل ذلك، لقد رضى

بأقل القليل من أقل كمال- إنه ليس فنانا"[3]. مما يعني أن نية "كريج" كانت متجهة نحو نقد ممثلي عصره ليس إلا، والذين كانوا يحفظون أدوارهم عن ظهر قلب، ويجسدونها بانفعالات قريبة الشبه من انفعالات الشخصية كما طلبها المؤلف والمخرج، فالممثل في نظره-على هذا النحو- شخص لا يبدع وإنما هو يعمل تحت إمرة مبدعين آخرين، وبالتالي فإن التمثيل ليس فنا، وأنه من الخطأ التحدث عن الممثل بوصفه فنانا؛ فالفن في رأي "كريج" "يتضمن الحساب والاستخدام المخطط للمواد التي تكون تحت السيطرة، ليس فيه مكان لما هو صدفة، لكن الممثل تابع للعواطف التي تتلبسه وتمنعه من ممارسة السيطرة الكاملة والدائمة على حركات جسده وتعبيرات وجهه وصوته فالعاطفة أقوى من الفكر والغريزة أقوى من المعرفة، وبدلا من التحكم في نفسه، وبدلا من القيام بعمل خلاق فعلا عن طريق العلامات المرئية المختارة بعناية يفقد الممثل السيطرة على نفسه ويصبح أداؤه مجرد سلسلة من الاعترافات العرضية، ما يسميه كريج "أنانية الممثل" هو ببساطة هذا الشكل من المظهرية حيث يكشف الممثل عن نفسه، وليس عن شيء آخر أبدا، وهذا خطر على الجمهور ينتهي إلى أن يسمح لنفسه -لأن العاطفة تستجيب للعاطفة- بأن ينوم فاقدا كل فكرة عن العمل الدرامي وعن فن المسرح بأكمله. "بالإضافة إلى العبودية للعواطف، هناك العبودية للأدب، وحتى عندما يستعرض الممثل نفسه بشكل لا يشعر فيه بالخجل أبدا ويكون في الحقيقة فخورا بنفسه لأنه يفعل ذلك، فهو يفسر فقط كلمات كتبها شخص آخر. إنه مجرد آلة ووسيط بين العمل الأدبي والجمهور، بين المؤلف والجمهور، ليس هناك شيء في كل هذا يبرر تسميته فنانا"[4].

ومن ناحية أخرى يمكننا القول بأن هذا النقد الصارخ الذي وجهه "كريج" للممثلين آنذاك، ما هو إلا وجه من أوجه نقده للواقعيةrealism بكافة أشكالها، والتي تفرض على الممثل الظهور بهذه الصورة التي تبعده عن الفن والإبداع. كل ما كان يبتغيه "كريج" من الممثل بمنتهى البساطة هو ألا يسجل كلمات المؤلف كآلة التصوير أو الكاميرا، أو أن يعيد تقديم ما يظهر أمامه؛ فممثلو عصره كانوا يتظاهرون بالطبيعية أثناء الأداء، ثم يعتقد كل منهم أنه "يجسد شخصية ويتخيل أنه إذا أعطى انطباعا بالدخول في جلد الدور فقد ارتفع إلى أعلى مستوى في فنه، وطبقا لـ"كريج" فمن الأفضل أن نهدف إلى الخروج من جلد الدور تماما. في الوقت الذي كان الواقعيون يدعون فيه إلى فن مؤسس على التوحد الكامل للممثل مع دوره، كان "كريج" يناهض هذا النمط من التمثيل، حيث قال: "إن الممثل يجب أن يظل خارج دوره لكي يحتفظ بالسيطرة الكاملة على قدراته، وأن يتحكم في غرائزه وطبيعته باستخدام خياله وذكائه" بهذه الطريقة يصل كريج إلى فكرة السوبر ماريونيت[5]، ومن خلال ذلك فقد كانت نظرته للممثل نابعة من ممارسته العملية، ومن حياته مع أمه الممثلة "إلين تيري" Ellen Terry وزوج أمه الممثل والمخرج ذائع الصيت "هنري إرفنج" Henry Irving، وملاحظاته عليهما، التي منحته فرصة اكتشافات جديدة لجوهر الفن المسرحي، ويكوّن وجهة نظر مناهضة لما هو

سائد من أساليب التمثيل، حيث كان الممثلون في عصر «كريج» يؤدون بأسلوب المحاكاة والنقل والاقتباس والاندماج -أو بالأحرى ادعاء الاندماج والمعايشة الكاملين-. في المقابل نشد «كريج» ممثلا مبدعا، إلا أنه لم يجده في أعماله المسرحية فاتجه إلى توظيف الأقنعة والعرائس الخشبية بدلا من الممثلين البشر. يعتقد الباحث أن «كريج» أراد أن يوجه ممثلي المستقبل من الأجيال الجديدة إلى أن يكونوا صورا إيجابية من هذه الأشكال اللعبية [يقصد الدمى والعرائس الخشبية]، كما أمرهم بطاعة المخرج ولو كان ديكتاتورا، وعليهم أن يستسلموا لإرادته وأوامره ورؤاه وتصوراته الذاتية، بل يذهب «كريج» إلى ما هو أبعد من ذلك في معرض نقده لممثلي عصره قائلا: «لكي ننقذ المسرح ينبغي أن نجعله أنقاضا، وأن يقضي الطاعون على جميع الممثلين والممثلات، إنهم يجعلون الفن المسرحي مستحيلا»[٦]. مما يكشف عن أنه لكي يقوم ذلك الفن المسرحي الجديد الذي تمناه «كريج» وحلم به فلا بد من القضاء على الأشكال الأدائية السائدة، واستبدالها بممثلين مبدعين بفضل اكتسابهم لفضائل الدمى في مرونتها، وتحررها من سطوة المؤلف المسرحي، وهو ما يسميه [الممثل- السوبر ماريونيت] الذي وصفه بقوله إن «السوبر ماريونيت لن تناقض الحياة، بل بالأحرى إنها ستذهب فيما وراءها، إن مثلها الأعلى لن يكون اللحم والدم بل الجسد في حالة النشوة، إنها ستهدف إلى أن تكتسي بجمال يشبه الموت بينما تتنفس كروح حية، [ويستطرد كريج مؤكدا] مرات عديدة في مجرى هذا المقال وجدت كلمة أو كلمتان عن الموت طريقهما إلى الورق، استدعتها النداءات التي لم تتوقف عن الحياة، الحياة! الحياة! التي يحافظ عليها الواقعيون»[٧]، ومن ثم فقد مضى «كريج» في وصف الممثل السوبر ماريونيت، ذلك الوصف البلاغي الذي يوحي بما يدور في رأسه ومخيلته، إذ قال: «الممثل زائد النار (الذي يتمتع بطاقة تعبيرية دالة) ناقص الأنانية، (الذي يضحي بنفسه من أجل الفن) الواعي بإيماءاته وحركاته(الذي يعرف حدود وأبعاد جسده)، وهو ما يتناقض بالطبع مع طبيعة المخرج الذي يتسم بطابع سلطوي وديكتاتوري، فلا يعطي أدنى حرية للممثلين لكي يتصرفوا وفق ملكاتهم الشخصية فيمثلوا حسب رؤاهم الذاتية. إن «كريج» يريدهم أن يكونوا دمى مطوعة ومحركة بسهولة ومرونة شديدتين، تنفذ -بانقياد سريع- كل خطوات التصميم الذي وضعها المخرج للمسرحية. كانت إدانة «كريج» للواقعية باعتبارها تتناقض مع فكرة الفن، مما دفعه لأن ينادي بالتخلص من الممثل «الواقعي» ونبذ كل محاولات التقمص المزعومة impersonation ولذا فقد نادى صارخا: "فلنتخلص من الواقعية في الحركة إذا أردنا أن يحين الوقت للتخلص من الممثل"[8].

يعتقد الباحث أن السبب وراء هذا الطرح هو الحد من (غرور) الممثل (النجم) في المسرح الإنجليزي (في عصره) والذي كان يتباهى بأدواره المسرحية، فيتبختر فوق المسرح صوتا وحركة وخطابا، عارضا شخصيته الفنية العظيمة أمام الجمهور المنجذب إليه من فرط حضوره الطاغي على باقي عناصر العرض الأخرى، وبناء على ذلك، فإن الغرض من تحويل (الممثل) إلى

(دمية) هو التحكم في دفة الممثل وتحريكه كيفما يريد المخرج ليوصل فكرته إلى الجمهور، ثم تمثل الروح الدينية والطقوسية التي تكون وراء استخدام الأقنعة والدمى التي توحي بفكرة العبادة والتقديس، و"يقود هذا المفهوم عن الممثل ودوره بشكل طبيعي إلى تكنيك جديد في التمثيل، يجب أن يتوقف الممثل عن التعبير عنه، ويبدأ في التعبير عن شيء آخر، فعليه ألا يقلد بعد ذلك (...)، سيكون تمثيله غير شخصي، سيفقد أنانيته ويخدم جسده وصوته كما لو كانا مواداً أكثر منها أجزاء من نفسه. ولتحقيق هذه الغاية يجب ابتكار أسلوب رمزي للتمثيل (مؤسس على قوة الخيال الخلاق) ولن تظل العواطف تعرض أمامنا عن طريق التقليد الذي يدعي أنه معبر بينما هو محموم فقط لكنها ستوضع داخل حدود إدراكنا بوضوح"[9]. ولما كان "كريج" نموذجا فارقا في مناهضة الواقعية، فقد استعان بـ(القناع) ليخفي تلك التعبيرات الزائدة عن الحاجة في وجه الممثل والتي اعتاد عليها ممثلو عصره، فهو يفرض على الممثل ذلك القناع ليجد نفسه مضطرا إلى التعبير بجسده، بمنتهى الوعي، وهو الأمر الذي اعتبره "كريج" أبلغ وأكثر صدقا، وفي هذا ذكر "كريج": "إن تعبير وجه الإنسان في معظمه لا قيمة له، فالأقنعة تحمل الإقناع عندما يكون من يضعها فنان، لأن الفنان يحد من التعبيرات التي يضعها على هذه الأقنعة، فوجه الممثل لا يحمل مثل هذا الإقناع، إنه ممتلئ أكثر مما ينبغي بالتعبير العابر، والتعبير الضعيف والقلق والمضطرب والذي يسبب الاضطراب"[10].

إن "كريج" يحدد أركان نظريته أو رؤيته المستقبلية للمسرح والتمثيل، الذي لا بد أن يعيد النظر من خلالها في فن الممثل، ليفتح الباب أمام آفاق جديدة تتعامل مع (الطاقة الكامنة) بداخل الممثل، حتى يصبح مادة طيعة للتعبير، وهو ما يمنحه أيضا بعدا أخلاقيا يتعلق بمهنته وهو ما نجد انعكاسه عند معظم تجارب النصف الثاني للقرن العشرين، والتي نهضت على نوع من التدريب على حرفيات الأداء التمثيلي منطلقة من خصاله الحميدة، وتضحيته بنفسه من أجل التمثيل، وليس العكس, وهنا يستطيع المخرج أن يوظف ذلك الممثل داخل عناصر تشكيل الصورة المسرحية، استشرافا لمسرح بصري في المقام الأول، وربما كانت رغبة "كريج" في هذا النوع المسرحي الجديد الذي ينبذ الأشكال الواقعية، هو جذب الانتباه بعنف لتغيير طبيعة العلاقة بين المخرج وباقي عناصره الفنية وعلى رأسها النص والممثل والسينوغرافيا، مما يمكن معه القول إن "كريج" برفضه للتصوير الواقعي على المسرح استطاع أن يحرض الأجيال التي تلته واعتبرته دستورا وطريقا ساروا على نهجه- لرفض مجتمعاتهم، ومناهضة أنظمتهم ومؤسساتهم السياسية من خلال رؤى مسرحية مستقلة عن كل الأشكال التقليدية، بل وعن الواقع المعاش نفسه، ومن ثم البحث عن طاقات فنية خيالية كامنة بالعمل الفني، الذي لابد أن ينهض على طرح رؤى مختلفة تتسم بالإبداع الفني الخاص والمتفرد، ويرجع ذلك إلى تيار فلسفي شكلته بعض اتجاهات الفن التشكيلي والتي تأثر بها "كريج"، حيث نجده قد انبهر برمزية الشاعر والرسام الإنجليزي "بليك Blake" (1757-1827)، والذي اعتبرت أعماله

علامات في الشعر والفنون البصرية للعصر الرومانتيكي. وفضلا عن ذلك كان "كريج" مهتما بمتابعة أعمال رسامي عصر النهضة من لإيطاليين، من أمثال "ليوناردو دافنشي" –Leonardo da Vinci و"مايكل أنجلو –Michelangelo و"رافاييلو" Raffaelloو"ساندرو بوتيتشيللي» Sandro Botticelli وغيرهم ممن رأوا أن الفن لا يمكنه أن يكون مجرد محاكاة للواقع، بل إن الفن كان ويجب أن يكون شكلا من أشكال إعادة الخلق، وربما كان هذا هو السبب في وسم تعبير [الشاعرية المسرحية] على أعمال "كريج"، الذي كان باحثا دؤوبا عن مكنون الطاقة الشاعرية في عالم المسرح، ومن ثم لم تقتصر رؤيته لعالم المسرح على كونها قادرة على تقديم عروض مسرحية فحسب، بل إن رؤيته امتدت لهذا العالم بوصفه "مكانا يمكن أن يكتشف فيه جمال الحياة بأسرها وليس فقط الجمال الخارجي للعالم، بل الجمال الباطني للحياة ومعناها"[11]. من ناحية أخرى كان "كريج" قد أكد على أهمية التحكم الصارم في جسد الممثل، ولم تكن محاولته في استبدال الممثل البشري بالدمية، إلا وسيلة للوصول بتعبيرية جسد الممثل إلى درجة ما، يمكن معها بناء دلالاته على عناصر جسدية، ولذا فقد بدأ بنفي صفة الإبداع عن هذا الممثل الحي، "ولم يجد كريج ضالته لتحقيق ذلك المفهوم إلا في أبحاثه واكتشافاته في الجسد الإنساني، وقدراته التعبيرية الدالة من خلال علاقاته المختلفة مع عناصر التشكيل الأخرى في العرض المسرحي. ومن ثم نشد مسرحا يخاطب المشاعر والأحاسيس من خلال حركة الجسد الأمر الذي أدى به إلى العودة بفن الممثل إلى صيغته الأولى من الرقص والتمثيل الصامت"[12] ويعني ذلك أن الممثل الذي كان يبتغيه "كريج" هو ذلك الذي يعتمد في أدائه على حركته الجسدية النابعة عن حواسه ومشاعره، والتي تتحول عبر إيماءاته وإشاراته إلى صور دالة دلالة واضحة وبليغة عن معاني محددة. وفي إطار محاولاته لتطبيق نظريته في فن المسرح بشكل عام، وفي فن الممثل بشكل خاص رأى "كريج" أنه من العبث أن يحاول الممثل التعبير عن عواطف شخصية فنية من خلال البحث في تجاربه الشخصية أو من خلال التجارب الواقعية للآخرين بوجه عام، إن هذا الأسلوب في رأيه مناقض للإبداع الفني، وهو هنا يعارض منهج الواقعية النفسية عند "ستانسلافسكي" التي تنهض على الذاكرة الانفعالية المرتبطة بالتجارب الحياتية الذاتية للممثل وعليه، فإن التعبير الفني الإبداعي عن الألم هو من وجهة نظر "كريج" يعد أكثر تأثيرا من الألم نفسه، وإن هذا التعبير يمكن أن يحققه الممثل من خلال أوضاع معينة وقناع معين، أكثر من محاولات تحقيقه من خلال ارتعاشات جسدية وتعبيرات مفتعلة في وجهه. فهي إرادة واضحة أكيدة لاختيار طريق الصياغة أو سلبية هذه الإرادة في اختيار طريق التركيب البلاستيكي للتعبير. كان "كريج" يؤمن –إذن– بأن الممثل يجب أن يقف على خشبة المسرح وسط بيئة مسرحية تحفل بالرموز والدلالات التشكيلية التي يمكن أن تخلق لغة بصرية بليغة، تحقق الأثر الذي تحققه اللغة المنطوقة بل تتفوق عليها بما تملكه من قدرة علي إثارة الخيال والتأويل، في إطار رؤية غير واقعية، بل

لقد رأى أن التشكيل من الممكن أن يكون لغة قائمة بذاتها، إذا ما اقترن بحركة الممثل وعلاقته بالفراغ والكتلة واللون والضوء؛ فحركات الأيدي وأوضاع الجسم والنظرات والصمت، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة، فالكلمات لا تقول شيئا، وهذا يعني أننا بحاجة إلى رسم الحركات على خشبة المسرح.

الجدير بالإشارة هنا في هذه الدراسة أن أفكار "كريج" لم تستند إلى تجربة عملية تطبيقية تؤكدها فقط استندت إلى رغبة عارمة في التغيير لم يواكبها القدر اللازم من الوعي بطبيعة العصر ومتطلباته آنذاك. كما أن هذا العالم الذي حلم به هو عالم من التشكيل له لغته الخاصة. تتكون تلك اللغة من تلك العلاقات الجدلية المتشابكة بين أجساد الممثلين، وبين كتل في الفراغ تتضمن ألوانا وخطوطا ومساحات وأضواء وظلالا، فقد أصبح هذا الحلم بمثابة عقيدة ترسخت لديه وتنبأ بمسرح المستقبل الذي تتجلى رؤيته في المسرح البصري والذي يعتمد على الصور أكثر من الكلمات، ويقوم على رغبة في خلق لغة مشتركة تتخطى حدود الكلمات، لكي يصل إلى المتلقي عبر حواسه، وبهذا تبنى "كريج" معطيات المذهب الرمزي Symbolism من أجل تخليص المسرح من الاستنساخ الحرفي للواقع ونقله إلى خشبة المسرح، فسعى لاستخدام الرمز والرمزية وتحفيز مخيلة المتلقي لإشراكه في التفكير بما يقدم على الخشبة عن طريق إدهاشه بصريا برسومات ومعالجات لم يعتد عليها، وحتى لا يكون مجرد متلقٍ يملى عليه صور الواقع الحتمية مما يمكن معه الزعم بأن "كريج" ساهم –من خلال سيره في بوتقة التيار الرمزي– في تحويل وظيفة الديكور المسرحي من وظيفة إيهامية تصويرية إلى وظيفة إيحائية، وبالتالي استُبدلت اللوحة الخلفية والديكور المُشيد والأغراض بشاشات وستائر سوداء وأدراج ومستويات خشبية تُبرز الأداء الجسدي للممثلين، وتوحي بالبيئة التي تدور فيها الأحداث. فقد كان يبحث عما هو أعمق من الصورة الحياتية، أي ما وراء الصورة وليس فوتوغرافيتها وخطابها الساذج، الذي يصادر المخيلة والخيال، وعليه كان لابد من إعادة النظر في فن الممثل بوصفه المسؤول الأول عن إيصال تلك المفاهيم مع عناصر العرض المسرحي الأخرى، فاعتبر الممثل هو الآخر دالا رمزيا أي أن يصبح الممثل رمزا وقناعا يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية. وفي الوقت ذاته فقد طلب «كريج» من الممثل المثالي الذي يتخيله أن يكون نغمة مؤتلفة مع جميع النغمات المسرحية الأخرى، من ممثلين وممثلات، وأدوات وأضواء ومناظر وحركات وخطوط وألوان.

يطرح «كريج» بعدا يتعلق بأخلاقيات الممثل عندما قال: «إن الممثل النموذجي في نظره هو ذلك الذي يرتفع بوصفه إنسانا إلى أسمى الدرجات، وتجتمع له مقاليد النبل، وتفيض نفسه بأصدق مشاعر الأخوة»[٣١]، [ويستطرد «كريج» موضحا أن] الفنون قاطبة تقوم على التروي وطول التدبر وأن الشخص الذي لا ينظر إلى ذلك بعين الاعتبار لا يمكن أن يكون إلا ممثلا ناقصا»[٤١]، فهو يرى أن الطبيعة وحدها لا تكفي أن تكون معينا للممثل في عمله الإبداعي، «وبناء على هذا فليس للممثل الذي يريد أداء

دور ما أن يكون ذا بصيرة تهديه إلى ما ينبغي إبرازه، ولبًّا يسترشد به في طريقة عرض هذا الذي يبرزه علينا، ولهذا كان الممثل النموذجي هو ذلك الرجل الذي أوتي طبيعة خصبة وعقلا قويا، ولسنا بحاجة إلى التكلم عن طبيعته، لأنها ستختزن كل شيء. أما ذهنه، فبوسعنا أن نقول إنه كلما رق ولطف، كان أكثر سيطرة على نفسه، ذاكرا أن عاطفته التي يتعاون وإياها في عمله، ومبلغ ما يمكن التعويل عليها في ذلك، ومدى ما تضبط به حرية رفيقها في العمل، طالما عرف هذا الرفيق قيمة سيطرتها الصارمة فيما تقوم به من مهام، وقد يصل الذهن بنفسه، وبالعواطف إلى حكم دقيق من أحكام الاستدلال السليم آخر الأمر، يقضي بأن العمل لن يبلغ ذروته–أو درجة غليانه– بعرضه المستمر لألوان نشاط لا يعرف الاستقرار ولكنه ربما خلق ذلك الاعتدال الذي قد يعرف كيف يحتفظ بحرارته في درجة معتدلة.

ولعل الممثل الحق كما يرى «كريج» هو ذاك الذي يستطيع ذهنه أن يفيض بالحساسية الصحيحة التي تدخرها طبيعته، ويكون في مقدوره أن يرينا رموزا منها، فلا يندفع ولا يعصف به الغضب في دور عطيل، ولا يدير حدقته، ولا يشد على يديه لكي يعبر لنا عن غيرته، بل يطلب من ذهنه أن يسبر غور الأعماق باحثا ومنقبا عن كل ما هو مستقر هناك، ثم يتجه بعد هذا إلى عالم آخر عالم التصور، حيث يكون رموزا ذهنية خاصة يستطيع أن يظهر بها عواطفه بجلاء، وإن لم يعرض علينا الانفعالات العارية. فالممثل الحق الذي يستطيع القيام بذلك سيكتشف في الوقت المناسب أن الرموز إنما ينبغي أن تكون من المواد البعيدة عنه هو»[١٥].

ربما يشير «كريج» في هذا إلى موقف الممثل عندما يتلاشى في صورة أخرى ومن ثم فقد رأى «أن القناع هو الأداة الصحيحة الوحيدة لتصوير تعبيرات النفس، كما تتجلى في تعبيرات الوجه»[١٦] إلا أنه لم يهتم في أداء الممثل باللعب بملامح وقسمات الوجه كما كان ممثلو عصره يهتمون. ففي إطار كرهه للتقليد الواقعي الذي لامعنى له في رأيه، وأنه يؤدي إلى أن تصبح المسرحية مطابقة للحياة، وهو ما يرفضه رفضا قاطعا، لذا فقد بدأ في التفكير بتغطية وجه الممثل بقناع لينزع عنه صفاته وسماته الشخصية كإنسان ويجعله غير طبيعي، وتدفعه إلى أن يضطر إلى استعمال أجزاء أخرى من جسده غير الوجه ليعبر بها بشكل رمزي تعبيري يبعده عن فجاجة الواقعية. وفي هذا الصدد يقول كريج: «إن تعبير وجه الإنسان في معظمه لا قيمة له؛ الأقنعة تحمل الإقناع عندما يضعها فنان، لأن الفنان يحد من التعبيرات التي يضعها على هذه الأقنعة، فوجه الممثل لا يحمل مثل هذا الإقناع، فهو ممتلئ أكثر مما ينبغي بالتعبير العابر، والتعبير الضعيف، والقلق المضطرب الذي يسبب الاضطراب»[١٧].

يفرق «كريج» بين (التشخيص) و(التمثيل) و(الإيحاء) إذ يؤكد أن الممثل المبتدئ يقوم بانتحال الشخصيةimpersonation ثم في ررحلة أكثر تطورا من عمله يقدم الشخصية –rep-resentation لينتقل بعدها إلى مرحلة الإلهام والإيحاء، فإذا كان الممثل في مرحلة الانتحال أو التقديم يستخدم المواد المعتاد استخدامها في المسرح كجسمه في التحرك، والكلام الذي ينتمي

أصلا للشاعر أو المؤلف، والعالم المرئي الذي يتمثل في المناظر. فهو في مرحلة الإيحاء يقوم بالإيحاء عن الأشياء غير المنظورة بواسطة الحركة، "والأشياء غير المنظورة هي تلك الأشياء التي ترى من خلال العين وليس بالعين نفسها، الأشياء التي لا ترى إلا بوساطة القوة العجيبة الإلهية التي تنطوي عليها الحركة"[18]، مما يدل دلالة قاطعة أن الحركة الجسدية هي العنصر الأكثر أهمية في نظر "كريج" والذي رأى أن أهم ما يجب أن يفهمه الممثل ويعنى بدراسته، إذ يقول: "أحب أن نتذكر أن جميع الأشياء إنما تصدر عن الحركة حتى الموسيقى. فبودّي ألا يغيب عن بالنا أن الله قد عقد لنا مناط الشرف حينما جعل لنا مناط القوة العليا ألا وهي الحركة، وذاك أنك ترى مقدار ارتباط المسرح بهذه القوة. إن مسارح البلاد جميعا، شرقها وغربها قد نشأت عن الحركة؛ حركة الجسد الإنساني بتلك المسئولية الخطيرة، مسئولية استعمال جسده هو كآلة لابد أن يتجلى فيها جماله"[19].

وفي معرض تأملاته في الجسم الإنساني بوصفه المسؤول الأول عن الحركة، فإن "كريج" لم يكن يؤمن بالسحر الكامن في الإنسان، بل لا يؤمن بسحره الصادر تحديدا عن جسده، "ولهذا فلابد أن ننفي من أذهاننا كل فكرة ترمي إلى استخدام الجسد الإنساني أداة يجب استعمالها للترجمة عما نسميه الحركة، ولسوف نكون أقدر على أداء مهمتنا إذا تخلينا عن هذه الفكرة، ولن نضيع وقتنا، ولن نفرط في أفهامنا وراء أمل كاذب، ومع ذلك، لن نستطيع أن نجزم بما يمكن أن يسمى به هذا الفن في المستقبل، بيد أننا نخطئ إذا ولينا وجوهنا شطر الصين أو الهند أو اليونان لنبحث له عن اسم من الأسماء،"[20]، وهي النبوءة التي تنبأ بها والتي تحققت من خلال تجليات التأثر بحركات الأداء (النمطية) في مسارح الشرق الأقصى، ويعتقد الباحث أن "كريج" لم يكتف بتنبؤاته فحسب، فقد بحث أيضا عن مكمن الجمال في حركة الجسد الإنساني دون أن يدعي أنه يضع قواعد محددة عن الطرق والوسائل التي تؤدي بنا لأداء تلك الحركات، متنبأ بأن ما يحاول تحليله في هذا السياق ما هو إلا إرهاصة ربما تأتي بعدها محاولات لأجيال جديدة لوضع تصوراتها عن جماليات الحركة، وفي هذا يقول كريج: "وعلى ضوء القواعد الأساسية التي بنيتها عليها، ستظهر في العالم بمرور الزمن أداة أحسن منها"[21]، وهو ما نجد تجلياته في تجارب رجال المسرح المحدثين والمعاصرين، إلا أن "كريج" يبدو متواضعا عندما أقر بأنه يسترشد في صنع أداته لعمل جسد الممثل بأبسط الأفكار، إذ يقول: "هذه الأفكار التي أستطيع رؤيتها في الحركة أما ألوان الجمال الدقيقة التي تشتمل عليها الحركة بصورتها التي نراها في الطبيعة، فأنا لا أجرؤ على التفكير فيها"[22].

يقسم "كريج" الحركة إلى قسمين متميزين:

حركة الاثنين والأربعة (وهي الحركة المربعة)- والخاصة بالذكر.

حركة الواحد والثلاثة (وهي الحركة الدائرية) - والخاصة بالأنثى.

ويوضح المغزى من هذا التقسيم قائلا: "يبدو لي أننا لن نكتشف الحركة التامة الكاملة قبل أن تستسلم الروح للأنثى، وتذهب مع الذكر في بحثه

عن هذا الكنز العظيم [ويفترض كريج] أن هذا الفن الذي سوف يصدر عن الحركة سيكون العقيدة الأولى والنهائية للعالم أجمع، وأحب أن أفترض أن الرجال والنساء سينجزون هذا العمل معا لأول مرة في هذا العالم...ولما كانت هذه بداية جديدة، فلسوف ينظر إليها رجال القرون المقبلة ونساؤها، على أنها من الأشياء الممكنة العظمى، ففي الرجال والنساء معنى من معاني الحركة أعظم من أنغام الموسيقى، [وتساءل كريج]: هل يمكن أن تتحقق هذه الفكرة التي تطرأ على بالي الآن، فتزدهر يوما من أيام المستقبل بما تقدمه المرأة لنا من مساعدة؟ أو يكون مما كتب على الرجل كما هو دأبه دائما أن ينهض وحده بهذه الشئون؟ أليس الموسيقار ذكرا؟ أليس البناء ذكرا؟ ومثلهما المصور والشاعر"[23]. ويمضى "كريج" في تداعياته التي اعتبرها معاصروه –آنذاك– نوعا من التطرف والشطط غير القائم على حقيقة يمكن أن تتحقق ذات يوم، إلا أنه تنبأ بمسرح المستقبل حينما قال: "أنا أؤمن بالزمن الذي سوف يكون في مقدورنا فيه أن نخلق أعمالا فنية في المسرح دون استعمال المسرحية المكتوبة، ودون استعمال الممثلين"[24].

ويثير "كريج" مزيدا من القضايا والإشكاليات حول فن الممثل في كتاباته، فيتساءل هل التمثيل أصلا نوعا من الفن؟ وهل الممثل فنان؟ يقول "كريج": "لقد كانت المجادلات التي تنكر على التمثيل أن يكون فنا، وعلى الممثل أن يكون فنانا، مجادلات ظالمة جدا وشخصية في ازدرائها للممثل بوجه عام"[25]، وعلى الرغم من ذلك فهو لا يرى أنها قضية لا تحتاج إلى هذا النزاع فالتمثيل في نظره ليس فنا، وهي حقيقة يؤمن بها. يقول "كريج": "فالتمثيل ليس فنا، ولهذا كان من الخطل التحدث عن الممثل بوصفه فنانا، وذلك أن الحادثة الطارئة [ويقصد بها الأحداث اليومية المعتادة في الحياة الواقعية] عدو من أعداء الفنان، والفن هو النقيض الحقيقي [للحياة الواقعية]، فالفن لا يتأتى إلا عن رؤية وقصد، ولهذا كان من الجلي أننا إذا أردنا أن ننجز عملا من أعمال الفن، لن يمكننا أن ننجزه إلا من تلك المواد التي في وسعنا أن ندخلها في تقديرنا والإنسان ليس واحدا من هذه المواد"[26] يرى "كريج" أنه إذا كانت العاطفة صفة تلازم أي فنان، فهي عدوة للممثل دون غيره من الفنانين الآخرين، حيث إن "طبيعة الإنسان تميل بكليتها نحو الحرية، وهو لهذا السبب يحمل الدليل في شخصه على أنه لا فائدة فيه، إذا قصد أن يكون شخصه ذاك مادة من مواد المسرح وفي المسارح الحديثة [والحديث لكريج] حيث تستخدم أجساد الرجال والنساء بوصفها كل مادة هذه المسارح، نرى أن جميع ما يُعرض فيها ذو طبيعة طارئة، فحركات جسم الممثل وتعبيرات وجهه، ونغمات صوته، كل ذلك نراه تحت رحمة رياح عواطفه، تلك الرياح التي لابد أن تهب إلى الأبد حول الفنان، تتحرك دون أن تخل بتوازنه، أما الممثل فالعاطفة تتملك زمامه؛ إنها تستولي على أطرافه فتحركها حيثما تريد، فهو رهن مشيئتها وطوع أوامرها، إنه يتحرك كما يتحرك النائم الذي استولى عليه الكابوس، أو كما يتحرك (المذهوب)به، يتخلج هنا ثم يتخلج هناك. فإن لم تكن رأسه وذراعاه وقدماه خارجة عن سيطرته خروجا تاما، تكن ضعيفة ضعفا لا تستطيع معه أن تقف بسبيل هذا السيل

العرم من انفعالاته وقد تخونه في أية لحظة"[27]، فالعاطفة أحياناً تغلب العقل، ولهذا يفشل الممثل "ولن يجديه أن يحاول إقناع نفسه، فهو يلقي إلى الريح بتوجهات هاملت الهادئة [ويعتقد الباحث أنه يشير إلى مسرحية هاملت في مشهد هاملت والممثلين] أعني توجيهات الرجل الذي يحلم، لا توجيهات الرجل المنطقي- لأن أطرافه تأبى المرة بعد المرة أن تطبع عقله في اللحظة التي تحمي فيها العاطفة، بينما يذهب العقل طول الوقت في خلق الحرارة التي سوف تشعل النار في تلك العواطف، وما يقال في حركته، يقال في تعبيرات وجهه، فالعقل يناضل، ثم ينتصر هنيهة في تحريك العينين، أو عضلات الوجه حيثما يريد، وبينما العقل يسيطر على الوجه، وللحظات قليلة، إذا بالعاطفة التي رفع عمل العقل من حرارتها تقذف به جانباً فجأة، ثم يسيطر الانفعال، وفي سرعة البرق، على تعبيرات وجه الممثل، وذلك قبل أن يتسع الوقت للعقل لكي يصرخ ويحتج، فنرى هذا الوجه يتقلص ويتغير ويختلج ويربد، لأن العاطفة تطارده؛ العاطفة التي تستولي على جبين الممثل وعلى ما بين عينيه، وما أسفل ذلك إلى الفم، فإذا كان هذا، رأيته تحت رحمة العاطفة بقضه وقضيضه وسمعته يهتف بها: اصنعى بي ما تشائين، ثم ينطلق في تعبيره في ثورة جامحة هاهنا وهاهناك ثم انظر ماذا ترى؟! هراء في هراء"[28]،... وكأنه يشير إلى أعلام التمثيل في عصره ويفند أسباب مناهضته لهم ولأساليبهم في الأداء التمثيلي. ينتقل "كريج" فى مجال حديثه عن العاطفة ودورها في إفساد عمل الممثل إلى أن تلك العاطفة أيضاً تتلف صوت الممثل وتصيبه بالشرخ حيث إنها في رأيه:" تميل الصوت إلى جانبها لتساهم في المؤامرة ضد العقل، حيث تؤثر العاطفة في صوت الممثل فيصور لنا صوته حينئذ عاطفة غير متوافقة"[92]. كان "كريج" يرى أن كل عاطفة ناشزة، وكل إحساس عابر لا يمكن أن تكون لهما قيمة، فعقل الممثل أقل عنفواناً من عاطفته في نظره، لأن العاطفة قادرة على أن تكسب العقل إلى جانبها ليعاونها على تحطيم ما كان العقل قمينا أن يبلغه، وعندما يصير العقل [عبداً] للعاطفة كان هذا مستلزماً وقوع الحادثة الطارئة بعد الحادثة الطارئة باستمرار، وعلى هذا فقد وصلنا إلى هذه النقطة: "إن العاطفة هي الدافع الذي يخلق أولاً، ثم يهدم ثانية، والفن لا يمكن أن يسمح بالحوادث الطارئة، وذلك الذي يقدمه الممثل إلينا ليس فناً، بل هو عدد من الاعترافات العارضة، ولم يكن الجسد الإنساني في بادئ الأمر يستخدم مادة في فن المسرح، ولم تكن عواطف الرجال والنساء معدودة في بادئ الأمر، أيضاً مما يليق عرضه على أنظار الجماهير التي كان يثيرها شهود صراع بين فيل ونمر في الحلبة، أكثر مما يثيرها شهود تلك العواطف، فالصراع الوحشي الحاد بين الفيل والنمر، يمدنا بكل المثيرات التي يمكننا الحصول عليها من المسرح الحديث، بل يمكنه أن يمدنا بها خالصة غير مشوبة، ومثل هذا الصراع ليس مشهداً وحشياً، بل هو أكثر رقة، بل أكثر إنسانية، لأنه ليس ثمة شيء أكثر فظاعة من أن نطلق سراح عدد من الرجال والنساء لكي يعرضوا علينا ما يأبى الفنانون عرضه إلا من وراء حجاب، وفي الوضع الذي تخلقه ألبابهم

أما كيف أمكن للإنسان أن يستجيب للإغراء، فيحتل المكانة نفسها التي كان يشغلها الحيوان حتى ذلك الوقت، فهو أمر ليس من الصعب تفسيره"[30]. ومن جانبٍ آخر، رفض "كريج" أن يكون الممثل مجرد أداة تتخذ للتعبير عن الآخرين كمؤلف النص مثلا، أو أن دوره أنه فقط يشيع الحياة في كلمات المؤلف الميتة، كان هذا هو نوع التمثيل السائد في عصره، إلا أنه ينشد ممثلين جددا يستطيعون "أن يخلقوا لأنفسهم طرازا جديدا من التمثيل، يتألف في أهم أجزائه من الإيماء الرمزي"[31]، ويقصد به أن يستطيع الممثل أن يخلق في أذهان المتفرجين صورا رمزية دالة على مقصده من مشاعر وانفعالات وحركات، تأكيدا على نظرته للممثل الذي يجب ألا ينظر للواقع نظرة فوتوغرافية، بل إنه يحاول أن يصور للحياة صورة تتحدى الصورة التي تصورها آلة التصوير الفوتوغرافي، ويسوق "كريج" مثالا تأكيداً على صورة الممثل الذي يرفضه عندما قال:

"إنه يحاول أن يستبعد الطبيعة برسم صورة مشابهة لها، وهو قلما يفكر في أن يخترع بمساعدة الطبيعة له، وهو لا يفكر على الإطلاق أن يخلق، وخير ما يستطيع عمله حينما يريد أن يفهم روح الشعر في قبلة، أو حرّ القتال في معركة، أو سكينة الموت، وذلك لكي ينقل إليك صورة ذلك جميعاً،...فممثل هذا الممثل هو الممثل المقلد الذي يستوي في درجته مع الحاوي الذي يتكلم من بطنه، وليس الممثل الفنان"[23]، ولذا نجد "كريج" قد رفض بشدة التعبيرات الشائعة حول عمل الممثل، مثل اندماج الممثل، أو دخوله تحت جلد الدور، وما إلى ذلك من تعبيرات تمثل نوعا من التمثيل الزائف الذي ينهض على النمطية أو "الكليشيهات" يرددها كثيراً، إلا أن الثائر على هذا التمثيل الممجوج في نظره، يلجأ إلى استخدام تعبير مناقض لهذا المفهوم عن التمثيل وهو " الخروج من تحت جلد الدور " مؤمناً مستشرفاً المستقبل بأن" الذي نفتقده فلا نجده في المسرح اليوم، سيحيا من جديد، ثم بسبب ما آمله وأومن به من أن الممثل سيساهم في حركة هذا الإحياء بما سوف يبتعثه في نفسه من سلطان شجاعته"[33].

لم يكتف "كريج" بطرح رؤيته للممثل فحسب، بل إنه تخيل حوارا جدليا بين الفنان التشكيلي والموسيقي مع الممثل؛ الأمر الذي سوف نجد انعكاسه على التجارب المسرحية الحديثة عندما انصهر الممثل في لوحة سينوغرافية تغلفها الموسيقى، وكأن "كريج" كان يحلم بعالم مثالي، فمن خلال ذلك الحوار المتخيل حاول أن يترك العنان لتداعياته وتأملاته حول كنه فن التمثيل متسائلا على لسان الفنان التشكيلي لزميله الممثل: "حدثنا عما إذا كان حقا أنك قبل أن تمثل دورا تمثيليا صحيحا فلابد لك من أن تحس بمشاعر الشخصية التي تمثلها؟ فيجيبه الممثل: يا عجبا! إنما جوابي بلا ونعم! إذ هذا يتوقف على ما تعني، إنما ينبغي لنا أولا أن نكون قادرين على أن نحس بأحاسيس هذه الشخصية، وأن نشاركها تلك الأحاسيس، وأن ننقدها في أحاسيسها أيضا، ثم ننظر من بعيد قبل أن نتلبس بها، ثم نجمع من نسخة الرواية ما نستطيع جمعه من المعلومات، ونفكر في جميع العواطف المناسبة لعرض هذه الشخصية، وبعد أن نكون قد أعددنا ترتيب هذه العواطف التي تعدها ذات أهمية، وأحسنّا اختيارها، نشرع إذن في

استحضارها أمام النظارة ولكي نقوم بذلك يجب أن نقلل من استشعارنا هذه العواطف بقدر ما نستطيع، والحقيقة أننا كلما قللنا من شعورنا كانت سيطرتنا أتم على تعبيرات وجوهنا وأجسامنا"[34].
إن "كريج" في هذا الحوار المتخيل لا يهتم بأن يتبنى وجهة نظر الممثل في تصوراته عن التمثيل فحسب، بل أنه يترك الفرصة لنفسه ليتأمل حتى أفكاره ويناقشها من خلال رأى المصور التشكيلي، الذي يعود ليسأل زميله الممثل بعد لحظات من تأمله لإجاباته السابقة والتي لم يتوقعها، فقد كان ينتظر أن يجيب الممثل أنه لا يعبأ بالعواطف، وأن بوسعه أن يتحكم في وجهه وجسمه وملامحه وصوته، وكأنها آلات مرنة يستطيع التحكم فيها بمعزل عن العواطف المحركة لها. ويتساءل التشكيلي من جديد: "ألم يوجد قط الممثل الذي مرن جسمه من ذؤابة الرأس إلى أخمص القدم على الاستجابة لأوامر العقل ونواهيه، دون أن يأذن لعواطفه بأي تدخل، حتى ولا أن تستيقظ من سباتها. حقا إن العالم لابد أن يكون قد شهد الممثل الذي يصنع هذا الأمر، ولو كان ممثلا واحدا من كل عشرة ملايين، ويقول الممثل في لهجة تأكيدية: "لا...أبدا أبدا...إن العالم لم يشهد قط هذا الممثل الذي بلغ مثل تلك الحالة من الكمال الآلي الذي يكون فيه جسده عبدا لعقله، يطيعه طاعة عمياء"[53]، ولا يزال "كريج" يؤكد على لسان الممثل أن هذا الممثل لم يوجد بعد، حتى هؤلاء العظام من الممثلين أمثال الإنجليزي "إدموند كين" Edmund Kean والإيطالي «سالفينى» والسويسرية «راشيل»، والإيطالية «إليونورا ديوز»... مسترسلا في كلمات الممثل في حواره مع التشكيلي حول استحالة وجود هذا الممثل الكامل بهذه الصفات المثالية: «لم يكن ثمة ممثل كامل قط، وإنه لم يكن ثمة ممثل لم يتلف تمثيله في الليلة الواحدة مرة ومرتين وعشر مرات... بل مئة مرة في بعض الأحوال، إن القطعة التمثيلية التي يمكن أن تقترب من أن تكون قطعة كاملة لم تخلق قط، ولن تخلق قط»[٣٦]، ويسترسل الفنان التشكيلي في جدله مع الممثل مؤكدا أن الفنان المصور التشكيلي يستطيع أن يجعل من الصورة المكونة من عدد من الخطوط قلّت أو كثرت، صورة كاملة بسهولة، ففي مقدور الفنان التشكيلي أن يتخير ما ينبغي أن تصنع منه الخطوط، كما أن في مقدوره تخير أو تغيير المادة التي ينبغي أن يضع عليها تلك الخطوط شريطة ألا تنتاب هذا الفنان لحظات من الانفعال أو التوتر، في إشارة لعنصر (الاسترخاء) و(الصفاء الذهني)، الذي يتيح له التأليف بين هذه الخطوط في اللوحة الفنية، «ويستطرد قائلا: «ومادامت المواد اللازمة لي موفورة، فلن يستطيع شيء –غير إرادتي أنا– أن يغير من شيء من هذه الخطوط، وأنا... أسيطر على إرادتي سيطرة تامة»[٣٧].
إن الأمر يتلخص في أن الفنان التشكيلي يسيطر على أدواته وعلى خطوط لوحته، وهو الأمر الذي يراه الممثل خارقا للعادة ويتمنى لو كان ميسورا في مهنة التمثيل، ويجيبه الفنان التشكيلي موضحا الفرق بين الفن وبين ما هو مرتجل وعشوائي، بأن العمل الذي يتم إعداده إعدادا مسبقا هو فن رفيع، ومن ثم، فهو يؤكد مرارا وتكرارا أن التمثيل السائد ليس فنا، وليست له سمة العمل الفني « إن كل صغيرة أو كبيرة مما يتألف منها عملك يخضع

لكل ما تفكر فيه من تبديل تريد العاطفة أن تجربه عليها، وهكذا لا تسمح الطبيعة لجسدك بإنجاز شيء مما يمليه عليه العقل والحق أن جسدك لو سيطر على نباهة عقلك فإنه يجردك في مناسبات كثيرة فوق المسرح من كل أثر لهذه النباهة...»[٣٨].

وفى معرض نقده لممثلي عصره – والذي لم ينقطع– رأى «كريج» أيضا أن أي ممثل يسعى في أدائه إلى إرضاء المتفرج هو ممثل فاشل، وكأنه يسلب من الممثل أمتع لحظات حياته، وهو ما يجابه به الممثل من وجهة نظر الفنان التشكيلي في الحوار المتخيل الذي يكرر تأكيده أن التمثيل ليس فنا، فهو لا يخضع لقوانين الفنون المسرحية، ليدور هذا الحديث الدال بين الفنان التشكيلي والممثل على النحو التالي:

التشكيلي: مما لا يرقى إليه الشك أنه ينبغي أن تكون ثمة قوانين لأصول الفن المسرحي، كما أن لجميع الفنون الحقة قوانينها، وأنت إذا وجدت هذه القوانين وطبقتها عادت عليك بكل ما تصبو إليه نفسك.

الممثل: أجل وقد ينتهي البحث بالممثلين إلى سد.

التشكيلي: فتخطه وثبًا إذا وجد.

الممثل: وإن كان عاليا ....شاهقا؟

التشكيلي: فتسلقه إذن.

الممثل: وماذا يدرينا إلى أين ينتهي؟

التشكيلي: ينتهي بك إلى تخطي تلك العقبة.

الممثل [معترضا]: أجل ولكنك تلقى القول على عواهنه...كلام في الهواء.

التشكيلي: يا عجبا! فهذه هي الجهة التي ينبغي أن تسلكوها أيها الزملاء! حلقوا في الفضاء! عيشوا في السماء! وعندي أن شيئا سيحدث إذا شرع بعضكم يفعل ذلك فإنكم ستصلون إلى جوهر الموضوع في الوقت المناسب، فإذا وصلتم، فما أعظم المستقبل الذي ينفتح على مصراعيه أمامكم! في الحق إني لأحسدكم، وكم كنت أود أن لو اكتشفت التصوير الشمسي قبل التصوير باليد عسى أن يتم لنا – نحن أبناء هذا الجيل– أعظم الاغتباط بتقدمنا في فننا لنبرهن للناس على أن التصوير الشمسي شيء لطيف إلى حد ما في طريقته، إلا أنه ثمة ما هو ألطف.

الممثل [مستدركا]: وهل تعتقد أن مهنتنا تتساوى والتصوير الشمسي؟

التشكيلي: كلا وأيم الحق، إنها لم تبلغ نصف ذلك، إنها أقل من أن تبلغ مرتبة الفنون[39].

يشير «كريج» من خلال هذا الحوار الجدلي إلى أن مجرد المقاربة بين فن التمثيل وفن التشكيل مع فن الموسيقى محض عبث، ولعب، وسخافات، حيث يقر الفنان التشكيلي بأنه يعمل وفق مجموعة من الأسس والقوانين المنظمة لعمله وهو ما يجعل منه فنانا، أما الممثل فهو مطالب بالبحث عن هذه الأسس التقنية والقواعد الفنية التي تنظم عمله، وعليه أن يحطم كل الموانع والمعوقات والسدود، فإن لم يستطع عليه أن يحاول الوثب إليها أو تسلقها لو تطلب الأمر، ليخرج من إطار المحاكاة الواقعية والتصوير الطبيعي للشخوص والأحداث. هذا يعني أن التمثيل يمكن أن يصير فنا –في نظر «كريج»– لو استند إلى قواعد وقوانين، مثله مثل الفن التشكيلي والموسيقى.

إلا أنه وعلى الرغم من ذلك كان لأفكار "كريج" حول فن الممثل صداها عند رواد آخرين في بلدان أخرى، حيث يمكن أن نعتبر "كريج" قد

تمتع بقدرة تحليلية فائقة جعلت منه يبشر بالمسرح وبالتمثيل الذي بدأ يتغير وفق مبادئه، فنجده قد بشر بالتجارب المسرحية الجديدة التي تمت في المسرح الروسي بعد الحرب العالمية الأولى، وهو ما يتجلى لنا من خلال إعلان المخرج الروسي "ألكسندر تايروف" Tairov: "إن الأدب هو عدو الممثل، وأنه بدلا من أن يقدم المسرح مجرد تعليق يجب عليه أن يخلق أعمالا فنية مستقلة، كما كان كل من "مايرهولدMeyerhold " ""أننكوف"Annenkov و"إيزنشتين" Eisen- stein يصرون على إعطاء الممثل السيطرة المطلقة على جسده معتبرين أن التعبير الجسدي أهم من طريقة الإلقاء الصوتي للكلمات، ومن هنا على سبيل المثال، كانت الميكانيكا الحيوية Bio mechnaics لـ"ماييرهولد" وهي فكرة أنه يجب أن يتدرب الممثل كلاعب الأكروبات، أما أننكوف فقد كتب في1919 أن فن الممثل ودرجة الكمال التي يصل إليها في حرفته نسبية. إن فن المؤدي في السيرك كامل لأنه مطلق، فإذا ارتكب لاعب الأكروبات أقل خطأ في الحساب إذا اعتراه الضعف ثانية واحدة يفقد توازنه ويسقط من على أرجوحته وتصبح حركته فاشلة، ولن يكون فنانا بعد ذلك. سيجد ثوار المسرح في مؤدي السيرك وتحكمه في نفسه بذور شكل جديد للمسرح، شكل جديد للأسلوب الجديد، إن الكمال الذي يشير إليه أننكوف هو كمال السوبر ماريونيت"[40]، الأمر الذي يجعل منه "أحد أهم المبشرين بما يسمى فيما بعد بمسرح الجسد، الذي ساد في العالم إبان العقود الأخيرة من القرن العشرين، كما تجدر الإشارة إلى أن "كريج" يعد تمهيدا لما عرف فيما بعد عند "برتولد بريشت" بالتغريب Alienation، على اعتبار أن السوبر ماريونيت كفكرة تعد وسيلة تغريبية تهدف إلى نزع الشيء من سياقه المعتاد ووضعه في بيئة مخالفة، حتى يتسنى إدراك الشيء على حقيقته [وهو ما يؤكد أن كريج وبريشت] ينظران إلى الممثل باعتباره الشخصية المحورية في العرض المسرحي على الرغم من اختلافهما في التوجهات، فبينما كانت توجهات كريج جمالية، كانت توجهات بريشت سياسية"[41]، كما أثرت أفكاره في التعبيريين الألمان، حيث نجد أن ثمة صلات وثيقة بين مبادئ "كريج" في السوبر ماريونيت والأسلوب التعبيري في الإخراج المسرحي، حتى يمكن القول: "إنه يمكن النظر إلى الفنان التعبيري بصفته التجسيد الجزئي لصفات السوبر ماريونيت، وكما قال "كورنفلد" Kornfeld: "حاول الممثل التعبيري أن ينسلخ عن الواقع وملحقاته ليصبح ببساطة ممثلا للفكر والقدر، فلم يعد يسعى إلى تقمص الشخصية في المسرحية التراجيدية، أو أن يحول نفسه إلى تلك الشخصية، لقد استخدم التمثيل والحركة والإيماءات الرمزية ليترجم ويؤكد دوره ناجحا أحيانا في توصيل المعنى الذي يريد توصيله بأقل الأفعال، إنه لم يكن (يقد) بل كان يقنع"[42]. وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين "بريشت" و"كريج" في أهدافهما ووسائل تعبيرهما إلا أن "بريشت" قد تأثر بـ"كريج" في الاهتمام بنوع من التمثيل الذي يقوم على التنميط stylized والمستلهم أساسا من تقاليد الأداء في المسارح الآسيوية، وكما رفض "كريج" عواطف الممثل الواقعية بما فيها من أخطاء يستدعيها محاولة التقمص أو التوحد

مع الشخصية، كذلك رفض "بريشت" عندما طلب من الممثل أن يقف خارج حدود الدور، "وهو ما يمكن معادلته بتطبيق السوبر ماريونيت على الغايات النقدية والتاريخية،"[34]. الجدير بالذكر إنه كانت لأفكار "كريج" انعكاساتها من خلال التجارب التي أجريت على فن الممثل عند مصلحي الفن المسرحي خلال النصف الثاني من القرن العشرين وحتى اليوم، من أمثال "جروتوفسكى"، و"بيتر بروك" و"أوجستوبوال"، و"آريان منوشكين"، و"إيوجينيو باربا"، و"تادوش كانتور"، فضلا عن رواد تيار مسرح الصورة من أمثال "روبرت ويلسون"و"روبرت ليباج" وغيرهم.

الخاتمة:

العناصر المستلهمة من أفكار وتصورات "كريج" حول تدريب الممثل والتدريبات المبتكرة لتحقيقها:

التحرر من الأساليب التقليدية للأداء التمثيلي، والتخلص من أنانية الممثل، ومن المعاني والمفاهيم الشائعة حول الإلهام والتقمص والاندماج وما إلى ذلك.

إن الممثل النموذجي في نظره هو ذلك الذي" يرتفع بوصفه إنسانا إلى أسمى الدرجات وتجتمع له مقاليد النبل، وتفيض نفسه بأصدق مشاعر الأخوة.

يجب عدم الخلط بين فن المسرح والتمثيل.

الإيمان بأن التمثيل هو أحد عناصر العرض المسرحي.

يجب أن يكون الممثل في مكانه الصحيح وأن تترك له مساحة لازمة من الإبداع، بمعزل عن نص المؤلف، وخطة المخرج الإخراجية، وقبل هذا وذاك مساحة لتفجير الطاقة واكتشاف الذات أثناء التدريب.

تأملات في الجسم الإنساني بوصفه المسؤول الأول عن الحركة.

التحلي بمواصفات الدمية عن طريق ابتكار مواضعات بنائية لممثل يتمتع بـ(المرونة)، مثل تمثال يقاوم الحركة، والتوازن، والتوازن المتعارض..إلخ.

الدور بالنسبة للممثل مثل الشكل البشري (أو الموديل) بالنسبة للرسام.

الممثل لا يحاكي الطبيعة، ولكنه يعيد صياغتها وفق أسس وقوانين جمالية.

التخلص من الممثل الداخلي والبحث عن السوبر ماريونيت داخل كل ممثل.

الحركة اليومية المعتادة، والحركة التعبيرية (اكتشاف الحركة).

الاستخدام المخطط للمواد التي تتكون منها لغة الجسد عند الممثل عن طريق التخلص من الانفعالات الجاهزة أو "الكليشيه"، والبدء في ابتكار صور وأشكال جديدة من هذه اللغة نابعة من خيال الممثل.

التحرر من تسجيل أقرب شيء للمعنى، والبحث عما هو مدهش وجاذب.

إن الممثل يجب أن يظل خارج دوره لكي يحتفظ بالسيطرة الكاملة على قدراته، وأنه يتحكم في غرائزه وطبيعته باستخدام خياله وذكائه بهذه الطريقة يصل كريج إلى فكرة السوبر ماريونيت".

توظيف القناع والعرائس الخشبية (الماريونيت)، ليخفي الممثل تلك التعبيرات الزائدة عن الحاجة في وجهه، لأن الفنان يحد من التعبيرات التي يضعها على هذه الأقنعة، فوجه الممثل لا يحمل مثل هذا الإقناع، إنه ممتلئ أكثر مما ينبغي بالتعبير العابر، والتعبير الضعيف القلق، والذي

يسبب الاضطراب، فهو يفرض على الممثل ذلك القناع ليجد نفسه مضطرا إلى التعبير بجسده، بمنتهى الوعي، وهو الأمر الذي اعتبره "كريج" أبلغ وأكثر صدقا.

فكرة السوبر ماريونيت لا تناقض الحياة، بل بالأحرى إنها ستذهب فيما وراءها، إن مثلها الأعلى لن يكون اللحم والدم بل الجسد في حالة النشوة، إنها ستهدف إلى أن تكتسي بجمال يشبه الموت بينما تتنفس كروح حية.

البحث عن الممثل زائد النار (الذي يتمتع بطاقة تعبيرية دالة) ناقص الأنانية (الذي يضحي بنفسه من أجل الفن) الواعي بإيماءاته، وحركاته (الذي يعرف حدود وأبعاد جسده).

فن الممثل يفتح الباب أمام آفاق جديدة تتعامل مع (الطاقة الكامنة) بداخل الممثل، حتى يصبح مادة طيعة للتعبير، وهو ما يمنحه أيضا بعدا أخلاقيا يتعلق بمهنته.

ابتكار أسلوب رمزي للتمثيل (مؤسس على قوة الخيال الخلاق) (المشاهد الفردية والثنائية والجماعية مثل مشهد الكراسي، والعزف على الأجساد وكأنها آلة موسيقية، والشخصية في أوساط مختلفة، أو التعبير رقصا...إلخ).

يوظف الممثل داخل عناصر تشكيل الصورة المسرحية.

طرح رؤى مختلفة تتسم بالإبداع الفني الخاص والمتفرد لكل ممثل.

الوصول بتعبيرية جسد الممثل إلى درجة ما، يمكن معها للممثل بناء دلالاته على عناصر جسدية. مخاطبة المشاعر والأحاسيس من خلال حركة الجسد، أو أجزاء محددة من الجسد. تمرينات أساسية في البانتومايم.

الاعتماد في الأداء على حركته الجسدية النابعة عن حواسه ومشاعره، والتي تتحول عبر إيماءاته وإشاراته إلى صور دالة دلالة واضحة وبليغة عن معاني محددة (تمرينات الحواس الخمس).

إن الممثل يجب أن يقف على خشبة المسرح وسط بيئة مسرحية تحفل بالرموز والدلالات التشكيلية التي يمكن أن تخلق لغة بصرية بليغة، تحقق الأثر الذي تحققه اللغة المنطوقة بل تتفوق عليها بما تملكه من قدرة علي إثارة الخيال والتأويل، في إطار رؤية غير واقعية فالتشكيل من الممكن أن يكون لغة قائمة بذاتها، إذا ما اقترن بحركة الممثل وعلاقته بالفراغ والكتلة واللون والضوء. فحركات الأيدي وأوضاع الجسم والنظرات والصمت، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة فالكلمات لا تقول شيئا، وهذا يعني أننا بحاجة إلى رسم الحركات على خشبة المسرح.

خلق المتدربين لعالم من التشكيل له لغته الخاصة، تتكون هذه اللغة من تلك العلاقات الجدلية المتشابكة بين أجساد الممثلين، وبين كتل في الفراغ، تتضمن ألوان وخطوط ومساحات وأضواء وظلال. خلق لغة مشتركة تتخطى حدود الكلمات، لكي يصل إلى المتلقي عبر حواسه. أن يكون الممثل نغمة مؤتلفة مع جميع النغمات المسرحية الأخرى، من ممثلين وممثلات، وأدوات وأضواء ومناظر وحركات وخطوط وألوان.

حركة الاثنين والأربعة (وهي الحركة المربعة)- والخاصة بالذكر، وحركة الواحد والثلاثة (وهي الحركة الدائرية) – والخاصة بالأنثى (تمرين السير في المتاهة).

المراجع:

إدوارد جوردون كريج، **في الفن المسرحي**، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب، 1960م.

إريك بنتلي، **نظرية المسرح الحديث**، ترجمة: يوسف ثروت عبد المسيح، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٥م..

دينيس بابليه،**إدوارد جوردون كريج**، ترجمة: د.جمال عبد المقصود، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٥.

مدحت الكاشف، **اللغة الجسدية للممثل**، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات، ٢٠٠٦م .

.Edward Gordon Craig, A Note. The Mask, vol.1, March, 1908, p10

الهوامش

1--دينيس بابليه، إدوارد جوردون كريج، ترجمة: د.جمال عبد المقصود، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٥، ص١٧٦.

2- مقتبس في: المرجع السابق، ص١٧٧.

3- مقتبس في: المرجع السابق، ص١٧٧ ، ١٧٨.

4 - المرجع السابق، ص١٧٨.

5 - المرجع السابق، ص١٧٩.

6 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

7 - مقتبس في المرجع السابق، ص١٨١، ١٨٢.

8 - كريج ، في الفن المسرحي ،ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٦٠م، ص١٠٩.

9 - دينيس بابليه، إدوارد جوردون كريج، مرجع سابق، ص١٨٢، ١٨٣.

10- .Edward Gordon Craig, A Note. The Mask, vol.1, March, 1908, p10

11 - إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف ثروت عبد المسيح، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٥م، ص١٤٤.

12 - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ٢٠٠٦م، ص٨٤-٨٦.

13 - إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي، ترجمة : دريني خشبة، مرجع سابق، ص٣١.

14 -المرجع السابق، ص٣٢ .

15 - انظر: المرجع السابق ، ص٣٣، ٣٤.

16 - المرجع السابق، ص٣٦.

17 - كريج، مقتبس في دينيس بابليه، إدوارد جوردون كريج، مرجع سابق، ص١٨٥.

18 - إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مرجع سابق ، ص٦٨ ، ٦٩.

19 - المرجع السابق، ص٧٠.

20 - المرجع السابق ، ٧٣.

21 – المرجع السابق، ٧٤.

22 – المرجع السابق، ص٧٤.

23 – المرجع السابق، ص٧٥.

24– المرجع السابق، ٧٦.

25 – المرجع السابق ص٧٧، ٧٨ .

26 – المرجع السابق، ص٧٨.

27– المرجع السابق، ص ٧٩.

28 – المرجع السابق، ص٧٩، ٨٠.

29 – المرجع السابق، ص٨٠.

30 – المرجع السابق، ص٨٠، ٨١.

31 – المرجع السابق، ص٨٤.

32 – المرجع السابق، ص٨٥.

33 – المرجع السابق، ٨٧ .

34 – المرجع السابق، ص٨٩.

35 – المرجع السابق، ص٨٩، ٩٠.

36 – المرجع السابق، ص٩١.

37 – المرجع السابق، ص٩٢.

38 – المرجع السابق، ص٩٢.

39 – المرجع السابق، ص٩٥.

40 – إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي، مرجع سابق ص ١٨٦، ١٨٧.

41 –مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦م، ص٨٦.

42 – إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي مرجع سابق ص١٨٧.

43 – المرجع السابق، ص١٨٨.

التقنيات الحديثة لإسقاط الصورة على خشبة المسرح

د. رامى بنيامين بشرى

§ **مقدمة**

حاول الإنسان منذ القدم تطوير مفهومه لكل ما يجري حوله من أحداث تتصل بالظواهر الرئيسية محور حياته اليومية، سواء كانت هذه الظواهر حياتية هو ذاته عنصر فاعل فيها، أو طبيعية غير متحكم فى مجرياتها، أو اجتماعية تربطه بغيره من البشر. هذا هو حال المسرح منذ القدم أيضا حيث يتطور بكل مفردات عناصره بما يتواءم مع تطورات العصر والمجتمع الذى يخدمه.

فقد شهد المسرح المعاصر في العقود الأخيرة تطورا كبيرا في مجال التقنيات. تطور يوازي التطور العلمي المتلاحق في شتى مجالات الحياة. فقد شمل هذا التطور ميادين عدة منها على سبيل المثال وليس الحصر، معمار المسرح، والسينوغرافيا (الفضاء والمناظر المسرحية) الإضاءة المسرحية، وتقنيات إسقاط الصورة (الثابتة منها والمتحركة)، الأزياء المسرحية والصوت. §

ومما لاشك فيه، أن هذا التطور قد أدى بشكل مباشر إلى خلق آفاق جديدة أمام مصممي المناظر المسرحية، والمخرجين والمؤلفين والممثلين باكتشاف سبل وأدوات وإمكانات جديدة في التجسيد الإبداعي والخلق الفني، أيضا تحسين ظروف التلقي، حيث أصبح بإمكان المتلقي أن يشاهد العرض في ظروف إنسانية أفضل في ظل إمكانات وتجهيزات حديثة على كل الأصعدة مما يتناسب وروح العصر ، حتى يكون المسرح بصورته الحديثة منافسا لمجالات فنية أخرى منها السينما والتلفزيون بكل التطورات المبهرة التى تحويها.

إن هذا التطور ليس وليد لحظة أو فترة معينة فى تاريخ المسرح، بل هو تراتبية تنمو مثل غيرها من المجالات؛ فالتكنولوجيا المسرحية إذا جاز التعبير عنها بهذا المصطلح كانت قائمة منذ عصور المسرح الأول الإغريقي بإمكاناتها المحدودة البسيطة وحلولها السهلة في تجسيد مشاهد مسرحية، كانت فى عصرها الأحدث والأكثر إبهارا، ثم تطورت هذه التكنولوجيا على مر العصور معتمدة على النبتة الأولى. فكل عصر تتطور فيه التقنية بما يتوازى مع تطوره التكنولوجى فى مجالات الصناعة والزراعة والاقتصاد... إلخ، تلك المجالات الداعمة والمؤثرة فيه بتطورها وعلمها وعلمائها حيث لا تتوقف الإنجازات العلمية عند حدود خدمة شكل معين أو مجال معين، بل تمتد بهذا التطور لخدمة مجالات أكثر تشعبا، قد تبدو بعيدة التأثير فيها شكلا لكنها في الواقع جزءا منها، مثل المسرح على سبيل المثال.

فمما لا شك فيه أن التكنولوجيا المسرحية التى شهدها المسرح في العصور الأولى كانت في مجملها ذات أفكار سهلة التنفيذ، وذات وظائف مجازية في أحيان عديدة، مثل تحديد المكان أو الزمان في المسرح الإغريقي، أما ما انتاب المسرح الحديث من تطور تكنولوجي فيندرج ضمن النوع المعقد ذى السرعة والإيقاع الشديدين، معتمدا على مجموعة من العلوم الحديثة، حتى إنه بات من الصعب مواكبته من قبل المسارح ذات الإمكانات المتواضعة في أغلب الدول النامية. هذا حال المسرح في عالمنا العربي.

تتعدد الأمثلة على تطور التقنيات المسرحية، فمثلا في مجال المؤثرات الصوتية على خشبة المسرح كان صوت الرعد ينفذ فى الماضى باستخدام صفيحة معدنية تتحرك مولدة موجات صوتية أشبه بصوت الرعد، فلم تكن إلا وسيلة شبه بدائية حسب ما توفر فى ذلك العصر ، تهدف لتجسيم الصوت وتضخيمه. أيضا أصوات حوافر الخيل كانت تنفذ عن طريق استخدام قشرة جوز الهند الجافة المجوفة. وكانت ثمة ماكينة بسيطة تستخدم لإحداث صوت الرياح بفعل قماش من الخيش يحتك باسطوانة خشبية تتحرك على محور. أما صوت سقوط المطر فقد كان يتم عن طريق تحريك البازلاء الجافة في أنابيب مفرغة. فما حدث من تطور في مجال المؤثرات الصوتية في العقود الأخيرة، خصوصا بعد ظهور الكومبيوتر يعد قفزة لم يشهدها تطور تقنيات الصوت في المسرح من قبل، ولا سيما أن هذه الثورة التكنولوجية في مجال التقنيات المسرحية ثورة مهد لها رواد المسرح الحديث من أمثال ميرهولد، وجوردن كريج، وأدولف آبيا ببدايات وأفكار وإنجازات بما توفر لديهم، والذي كان بمثابة

خطوات أولى في تغيير بنية تقنيات المسرح معمارا وفضاء وتقنية في مجال الإضاءة والصوت. خلاصة القول، إن على المخرج والسينوغراف أن يكونا مطلعان على المنجزات العلمية في عصرهما، ويكونا على وعي بإنجازات الباحثين في مختلف مجالات العلوم، لتطويعها لخدمة أفكارهما.

أهم رواد التكنولوجيا فى المسرح المعاصر:

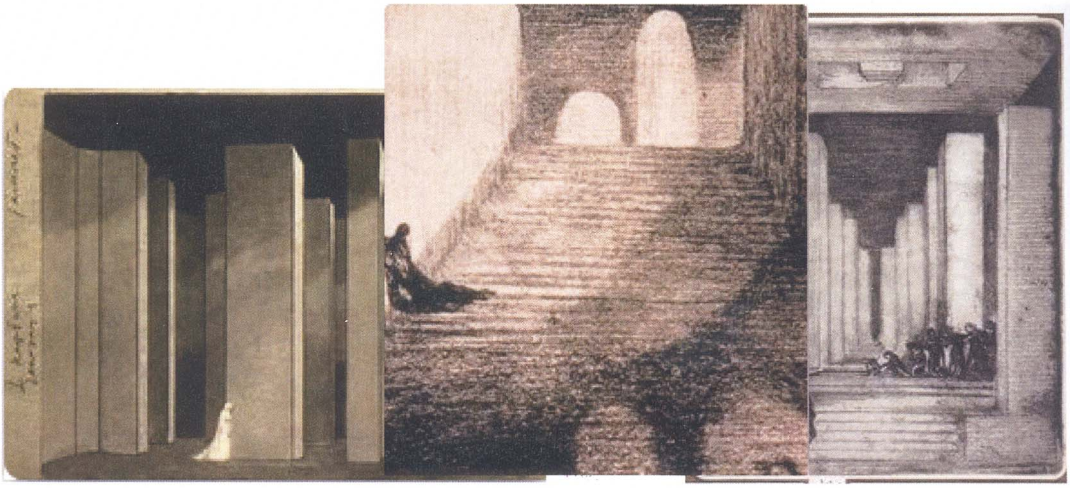
إن التقنيات الحديثة تمثل في جوهرها تحقيقا لخيالات ورؤى المسرحيين الأوائل ممن كانوا يسعون إلى تجديد المسرح شكلا ومضمونا. فالأحلام التى تراوض المخرجين في تحقيق أعمالهم هي التي تسعى التكنولوجيا الحديثة إلى تحقيقها.

"إن أحلام "جوردون كريج"[1] عن الذرات المضيئة التي تملأ الفراغ المسرحي، وتصطدم ببعضها محققة أشكالا وآلافا من النقاط الملونة، ما هي إلا أشياء بسيطة يمكن لأي مخرج هاوٍ أن يحققها الآن. وقد شاهدنا عروضا بسيطة تستخدم فيها تكنولوجيا (التقاط الحركة) حيث يقوم الراقص بوضع (سنسور)- مجسات الحركة- على جسده ويتحرك في دائرة محاطة بكاميرات معينة متصلة بالكمبيوتر، ويعاد عكسها على شاشات خلف الراقص، فإذا بحركة الراقص تنعكس على الشاشة بتشكيلات ملونة تتبع حركة الراقص وتشكيلاته وإيقاعاته.

كما أن أفكار "كريج" عن الممثل "السوبر ماريونيت" قد تم تحقيقها ببساطة من خلال الكمبيوتر جرافيك ثلاثي الأبعاد، حيث يمكن إقامة حوار أو صراع بين الممثل الحي على المسرح وبين من هو على الشاشة، وهو التوجه الذي يبحث العلاقة على خشبة المسرح بين ما هو Vritual-Real سواء كان ذلك يتم على الهواء أي في اللحظة نفسها أو مسجلا ولسنا هنا بصدد الحديث عن أنواع التكنولوجيا التي أصبحت سائدة، ولكن ما أقصده هو أن التكنولوجيا المتاحة للجميع أتاحت للمخرج الانطلاق نحو رؤى إخراجية وأحلاما إبداعية يمكن تحقيقها على الخشبة، ولكن ذلك يتطلب تجريب هذه التكنولوجيا ووضعها داخل المعمل المسرحي، كما أن التكنولوجيا لا يمكن أن تلغي أو تقلل من شأن العنصر البشري، والمقصود به هنا هو كل العناصر المشاركة في العرض بداية من المخرج ورؤيته، فالمصمم، فالممثل الذي سيتعامل مع هذه التكنولوجيا"[2].

إن الإرهاصات الأولى لهذا التطور التكنولوجي على خشبة المسرح ترجع إلى القرن التاسع عشر، وازدادت الوتيرة بشكل كبير فى منتصف القرن العشرين من خلال "جوزيف زفوبودا" فقد كانت أولى إبداعاته فى مجال الصورة المسقطة على الشاشات والمسطحات ما سمي بالفانوس السحري (Laterna Magika).

فقد مثلت فترة الستينيات من القرن العشرين ذروة التطور في المسرح التشيكوسلوفاكي من خلال ما يقرب من أربعمائة فنان يعملون في مجال تصميم المشاهد والسينوغرافيا، وبفضل تضافر الجهود من أجل محاولات فنية خلاقة، تمكن المسرح عندهم من أن يكون جزءا من المشهد الأكثر حداثة حينها، وتعود تقاليد مسرحهم إلى معماريي خشبة المسرح حيث ترك الفن المعماري طابعه على تطور المسرح بعد الحرب، إذ تفككت الصورة الفنية ذات الأبعاد الثلاثة على خشبة مسرح



"بعض أعمال جوردن كريج"

وأصبحت أكثر تعبيرا بإمكانات ورؤى غير معتادة.

١- جوزيف زفوبودا[3]:

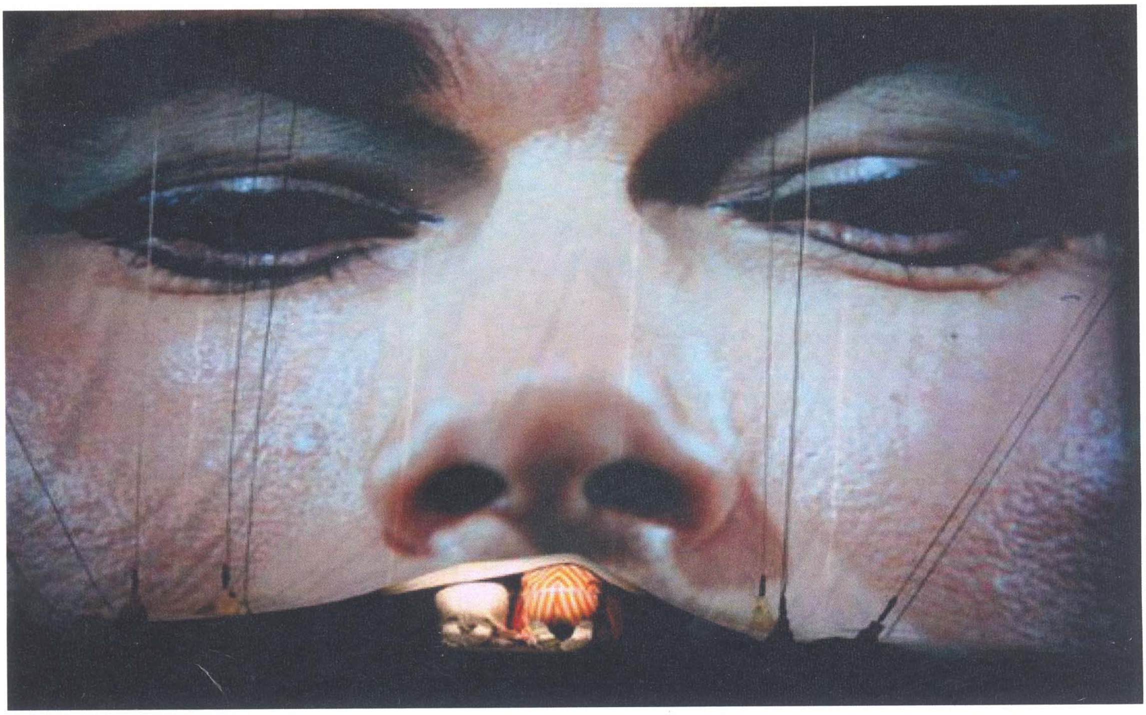
فقد صمم وأخرج المصمم التشيكي "زفوبودا" أكثر من 700 عمل مسرحي. فهو كان في الأصل مهندسا معماريا له العديد من الإنتاجات فى مجال السينوغراف على خشبة المسرح، منها الستائر المتعددة أو المضاعفة، إلى جانب عدد من التقنيات البصرية والسمعية.

نجح "زفوبودا" في جعل الضوء وسيلة مادية ملموسة بعد أن كان وسيلة للرؤية، فقد جعل من ذي قصد نحتي تجسيدي أى جزء أصيل فى سينوغرافيا الصورة، وذلك باستخدام العاكسات (بروجيكشن) أو الصورة المسقطة بواسطة الانعكاس والعدسات. فقد نجح في خلق تشكيلات مسرحية على شكل مونتاج مؤلف من الممثلين والصورة المنبعثة من العاكسة لينتج بذلك مشهدا مليئا بالحيوية والحركة الديناميكية، فى إطار يخدم دراما العرض والرؤية الإخراجية.

لم يقتصر هدف "زفوبودا" في عمله فقط على خلق صورة مسرحية كانعكاس للضوء المنبعث من العاكسة، بل كان هدفه الأول خلق مشاهد نحتية مجسدة، مفعمة بالحيوية والعنفوان الدرامي. فمن التقنيات المهمة التي ابتكرها "زفوبودا" استخدام المكعبات في صف واحد، على شكل جدار، وفي كل مكعب كان ثمة بروجكتور يعكس الصورة على النظارة بهدف خلق عمل حي متحرك لفن العرض.

كان هدف "زفوبودا" يتلخص في السينوغرافيا الحية والتي تحقق بجانب الضوء والموسيقى مبدأ المشاركة في الفعل المسرحي، أو أن تكون في حركة دائمة ولا ينبغي أن تقتصر الحركة على الممثلين فقط كما فى السابق.

إذا اعتبرنا "زفوبودا" أهم مبدع ورائد ومطبق فنحن على صواب، فهو الأهم بعد "أدولف آبيا"[4] في مجال استخدام الضوء وفي ابتكاره مفهوم السايكوبلاستيك، وهو مفهوم يعتمد التقنيات العلمية الحديثة في تجسيد العلاقة بين الأبعاد الثلاثة للفضاء المسرحي، وعلاقتها بالحالة



النفسية والشعورية وبالمشاهد في الوقت نفسه. فقد كان "زفوبودا" يرى أن مهمة السينوغراف تكمن في استخدام هذه العناصر مجتمعة في وحدة واحدة، في بعدٍ رابع يسميه (الزمن- الفضاء) بما أن الحركة على المسرح تتطلب فضاء وزمنا.

إن منجزات "زفوبودا" في مجال استخدام التقنيات الحديثة من أهم إنجازات النصف الثاني من القرن العشرين.

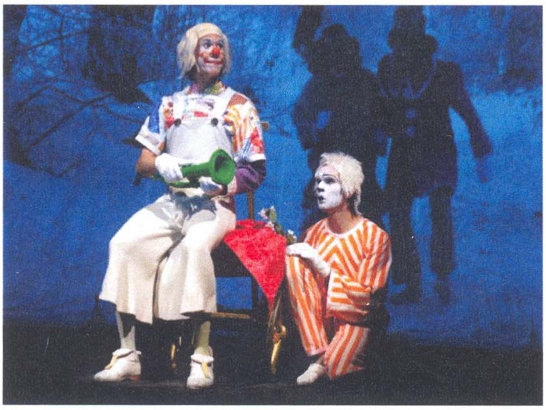


" Laterna Magika"

:Laterna Magika

جهاز إسقاط صور ضوئية، أشبه بما يعرف حاليا بجهاز البروجيكتور، طوره "زفوبودا" واستخدمه على المسرح في شكل جديد يجمع بين العرض السينمائي والأداء الحي ممزوجين ببراعة على خشبة المسرح فى تجربة جديدة فريدة ومبهرة. فقد اعتمد "زفوبودا" مستخدما التكنولوجيا إلى أقصى حد، محققا نقلة لا تقل أهمية عن أهمية سابقتها في التطور الفني لتصميم المشهد في المسرح التشكيلي. لقد وظف التوافق بين الممثلين، والمغنيين، والراقصين والفيلم المعروض بتفاعل مستمر يربط الكل ببيئة واحدة، فيؤدي الممثل فعلا ما، على الخشبة في الوقت نفسه يعرض هناك وبلقطة مكبرة على شاشات العرض فى الخلفية. فقد سعى "زفوبودا" فى ذلك وراء تحقيق





" السيرك السحري Magic Circus"

مسرح ناشط، يتحرك دوما نحو عين المشاهد، مجسدا وعاكسا تغير الإيقاع والمواقف الدرامية، مستهدفا عين وعقل المشاهد من خلال الصورة.

في مسرحية (السيرك السحري) التي قدمها 1977، من إخراج "Evald Schorm" والتي عرضت فى براج، وما زالت تعرض حتى الآن بالتقنية السابقة نفسها، أظهر فيها "زفوبودا" بعض الصور المتحركة مسقطة على ستارة فى عمق المسرح- حيث يظهر شاطئ بحر ومُهرِّجان يسبحان وسط الأمواج فى اتجاه الشاطئ حتى يظهران أسفل الكادر المعروض ويخرجان من الشاشة بتقنية ما كممثلين حقيقيين على خشبة المسرح.

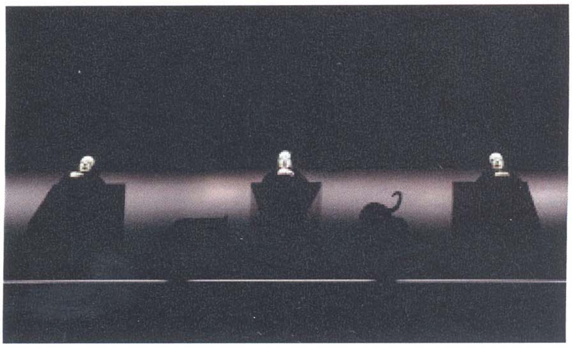
2- روبرت ولسون[5]:

المخرج الأميركي "روبرت ولسون" هو مهندس معماري ومصمم ديكور في المقام الأول، يعتمد عمله في الإخراج على التكوين المعماري والبصري للعرض، قبل كل شيء ويساعده في تنفيذ ذلك خلفيته الثقافية كمعماري ودرايته الواسعة في استخدام التقنيات الحديثة الخادمة لأفكاره بالإضافة إلى اعتماده على فريق كبير من أمهر التقنيين في مختلف التقنيات المطلوبة في العرض المسرحي. إذا وضعنا جانبا الانتقادات الموجهة إليه في هذا الصدد؛ والتي تتلخص في طغيان الجانب البصري في عروضه على حساب النص والمضمون، فإن لـ"روبرت ولسون" طريقة متميزة ولغة فنية خاصة به حيث يقول :

"إنني أفكر في إعدادي الصور والتصاميم والرسوم البيانية، لكن ليس الهدف من الصور تصوير النص"[6].

تم نقد العديد من أعماله، فتساءل النقاد حول كيفية قيام المخرج رسم الحركة بالعرض قبل أن يحدد ويلتقي الممثلين؟ أو كيف يتم رسم الصورة و (الميزانسين) دون وجود الممثل؟ فجاء رد ولسون:

"إنها مسألة تنظيم معماري في الزمن والفضاء، ولا يهم إن كان هناك ممثلون أو لا فالضوء يتحرك، والأدوات المستعملة على المسرح تتحرك، إنها مسألة التوقيت، إنه البنيان (البناء) في الفضاء، لذلك أعتقد أنه المعمار، أي بناء الشيء، سواء كان ذلك عند موتزارت أو فاجنر أو شكسبير، باختصار إنه الأداء على أسس




"الحياة والموت The Life and Death"

الرقص دون الاكتراث بالبناء الأدبي للنص. فالقيمة البصرية تحل محل القيمة الأدبية دائما. وعليه فإن الغرض القائم جماليا لا يمس من قبل الجمهور"[7].

يبدأ ولسون عادة تمارينه قبل العمل بتنظيم ورش عمل مع ممثليه لإلغاء مهمة التعليمات الشفهية للعمل المسرحي، فالورشة تحتوى دائما على حركات جسدية عامة تخدم احتياجات الممثل كاستعداد لأدوارهم يؤديها الجميع لخدمة العمل المسرحي.

فعلى الرغم من أن هناك أساسيات في طريقة وأسلوب عمل ولسون، فهو دائم الابتكار حيث يبتكر أشكالا متميزة غير مألوفة للعروض التى يقدمها.

تشكل الموسيقى في الغالب عنصرا مهما في العرض من البداية وحتى النهاية، ثم هناك الكلمات التي تدخل العرض بشكل متقطع، فيأتي هنا دور السينوغرافيا في العرض، فتتضمن بالإضافة إلى الهيكل المعماري الصور المرسومة على الستائر و(السلايدات) المنفذة بدقة، بحيث تدخل البناء المعماري في إيقاع واحد مع الموسيقى(الأداء، والحركة، والحوار).

3-رويرت ليباج[8]:

إن المخرج الكندي "روبرت ليباج"، الملقب بساحر المسرح، له من الشهرة العالمية الكثير فحضوره الدائم في معظم المهرجانات المسرحية جعله يحتل مكانا مرموقا ويلمع اسمه بين أسماء المخرجين المسرحيين، بل جعله من أهم خمسة مخرجين مسرحيين بعد جيل بيتر بروك؛ وهم الأمريكي روبرت ويلسون، والألماني بيتر شتاين، والروسي ليف دودون، والفرنسية أريانا منوتشكين. لا يقل "ليباج" أهمية عن "ولسون"، بل يشارك الأمريكي "روبرت ولسون" في ريادة وتطوير ما سمي بالمسرح البصري المعتمد على التقنيات الحديثة لإسقاط الصورة على خشبة المسرح، فقد قال عنه المخرج الإنجليزي المعروف "ريتشارد إر":

"إن "ليباج" يحول المكان العام إلى مكان سحري، والمكان السحري إلى مكان واقعي سهل المنال. الأمر المحفز بالنسبة لليباج هو عمله بلغة ومفردات تنتمي إلى لغة العرض"[9].

هذا يساعدنا في الدخول إلى عالم "ليباج" المسرحي الخاص، وفهم أسلوبه الإخراجي بشكل ما فالتطور التقني جعل من مسرحه مسرحا

يعيش عصر نهضة جديدة، فبالنسبة إليه ساعده هذا التطور في خلق السينوغرافيا المطلوبة للعرض على المسرح، وفي تجسيد التصور الإخراجي بمساحة واسعة من الحرية والحداثة

الإسقاط والشاشات والوسائط المتعددة:

أولا: الإسقاط projection:

1- أجهزة الإسقاط Projector:

أ- البروجكتور Video Projector

يطلق عليه فى اللغة العربية "المسلاط"، أي مسلط الصورة فى اتجاه معين على سطح ما أو على وسيط ما، عادة ما يكون ذلك الوسيط شاشة عرض، وهو جهاز يستخدم للعرض البصري للصور أو الصور المتحركة (Movies)، وهو بديل حديث عن أنواع قديمة سابقة عليه مثل عارض الشرائح (slide projector)، ويرجع استخدام هذة الأجهزة إلى القرن الـ19، ومع اختراع أجهزة العرض السينمائية على يد الأخوين "لوميير"[10].

معظم أجهزة الإسقاط تعمل على إنشاء الصورة من خلال عبور ضوء ساطع عبر عدسات شفافة صغيرة ، ولكن هناك أنواع جديدة تقوم بإنشاء الصورة مباشرة من خلال الليزر[11].

وهناك العرض العيني الافتراضي، أو جهاز الإسقاط العيني والذي يعرض الصورة مباشرة للعين بدلا من استخدام شاشة عرض خارجية.

أحد الأمور المكلفة في البروجكتر هو الحاجة لتغيير عدسة الإضاءة كل فترة وأخرى، والعدسة في العادة تكون مكلفة وتحتاج للتغيير كل 3000 أو 4000 ساعة تشغيل في البروجكتورات القديمة. لم يعد هذا العيب موجودا في البروجكتورات والتلفزيونات الحديثة التي تعتمد تقنية الـ "LED"، حيث يتراوح زمن ساعات تشغيل شرائح الإضاءة من نوع "LED" إلى 20 ألف ساعة (وقد يكفي ذلك لعشرات السنين حسب استخدامك).

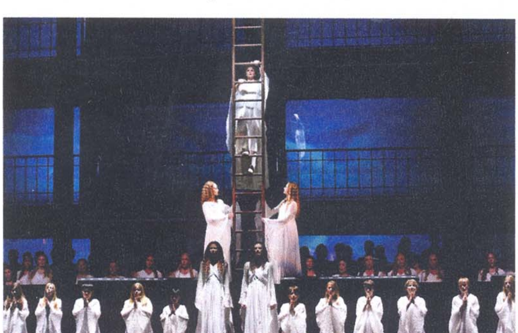
طريقة التوصيل مع طريقة تشغيل البروجكتور:

يوجد أجهزة تعمل دون توصيل بأي أجهزة أخرى مثل (Toso Lap U8) وأجهزة أخرى تعمل بتوصيلها بأسلاك خاصة بها يستخدم في وصلة الحاسوب عن طريق مدخل (TV out).[12]

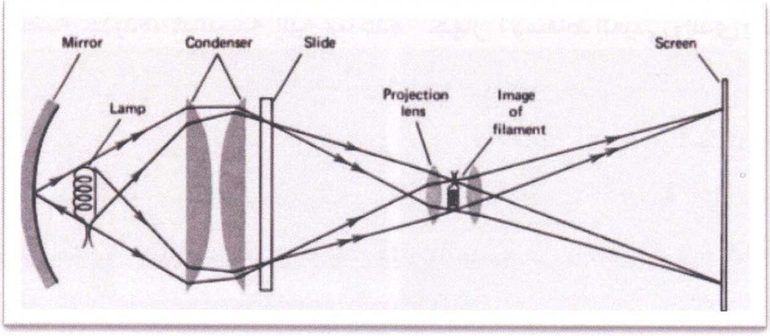
ب- البروجكتور المتحرك Moving head Video Projector

لا يختلف كثيرا عن سابقة، إلا أن أهم ما يميزه هو تقنية الحركة الجديدة المتوفرة فى أجهزة الإضاءة ذات الرؤوس المتحركة (Moving Head Light Systems)، تلك التقنية التى





"إدانة فاوست La damnation de Faust"



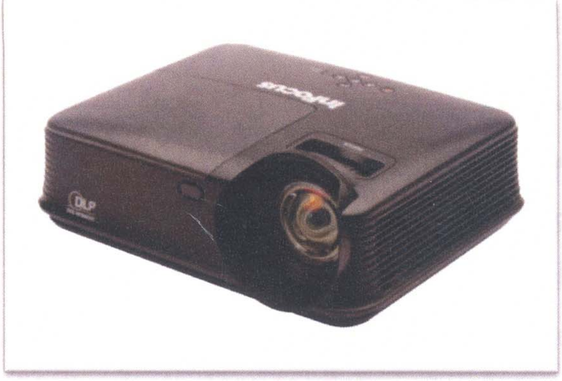
"نظام مرور الصورة عبر العدسات"

تعتمد على تثبيت الجهاز على محاور متحركة رأسية منها وأفقية، تتيح تلك المحاور للجهاز أن يتحرك فى كافة الاتجاهات (pan and tilt) من خلال مجموعة من المواتير الصغيرة التى لا تنتج ضوضاء أثناء التشغيل، ذلك لتسليط الصورة أو الفيديو على المكان أو المساحة المطلوبة، ومن ثم تعديل الحركة لتغير الاتجاه لتسليط آخر على مساحة مختلفة بحجم مختلف وضبط بؤري مختلف. ويكون ذلك التحكم من خلال أجهزة التحكم المتصلة بالبروجيكتور المتحرك من خلال وصلات سلكية خاصة تسمى "DMX 512 cables"[31].

لهذا النوع من الأجهزة مميزات عديدة عن سابقه حيث يتيح لنا استخدام عدد أقل منه لتحقيق ما ينتج عن عدد كبير من البروجيكتور العادى لما له من سهولة فى الحركة الميكانيكية وسهولة التحكم.

هـ- باني Pani beam Projector

باني "Pani" هو اسم الشركة المنتجة لهذه الأنواع من معدات الإسقاط، تأسست هذة الشركة عام 1930 في فيينا- النمسا، وهى واحدة من أكبر الشركات إن لم تكن الأكبر على الإطلاق التى تقوم بتطوير وتصنيع الأجهزة البصرية وأجهزة العرض.



"Video Projector"

أجهزة العرض للاستخدام المنزلي وأجهزة العرض الصغيرة، والأجهزة الكبيرة التى تتيح عرض الصور والفيديو على أسطح كبيرة تتعدى مساحتها أكثر من 100 م 2. منها ما يستخدم داخل المسارح، ومنها ما هو مصنع خصيصا للمناطق المفتوحة وواجهات المبانى العملاقة "outdoor projector"، وهي ذات قدرات خاصة تتحمل عوامل الجو واضحة الصورة في كافة الأجواء.

2- وسائط الإسقاط:

مع التطور المتلاحق تعددت صور الوسائط المتعددة وأشكال الإسقاطات حيث استخدمت الشرائح (Slides)، وشاشات الإسقاط المصنوعة من مادة الموسلين (Muslin)، وكذلك استخدمت المشاهد المرسومة والضباب وأجسام



"Moving head Video Projector"

الممثلين كوسيط أو سطح للإسقاط عليها، ويحتاج العرض بأجهزة الإسقاط إلى مستلزمات:

أ- شاشة الإسقاط Screen Projector:

وهى من خامة خاصة تسمى (Spandex) وهى إحدى أنواع الأقمشة المستخدمة كوسيط للإسقاط الضوئي، تشد على إطار من



"Pani beam projector"

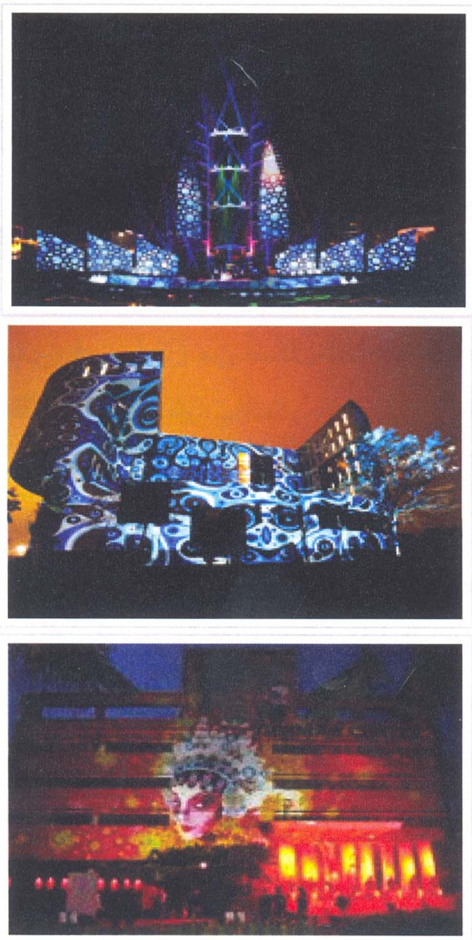
الصلب وتعلق من خلال ذلك الإطار حتى يسمح لها بالحركة والإخفاء عن طريق الرفع.

ب- السيكلوراما (Stage Cyclorama):

وهى إحدى أساسيات التجهيز التقني لأي خشبة مسرح تقليدية، وهى مصنوعة من مادة الموسلين (Muslin)[14].

يتطلب الإسقاط:

- إحدى الأنواع التالية من الشاشات:
  - شاشة إسقاط سوداء.
  - شاشة إسقاط رمادية.



"إسقاط على المباني العملاقة باستخدام "Pani Projector

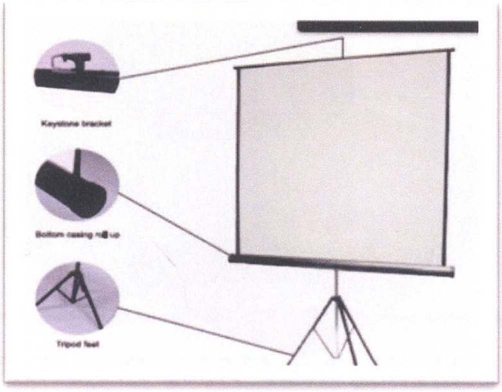
- شاشة إسقاط نصف شفافة.
- المصدر Source: جهاز الإضاءة أو عروض فيديو (Video Projector) لإسقاط الصوره الضوئية المعدة سلفا.
- الشريحة الضوئية Slide: هى الصورة التي سوف يتم إسقاطها بواسطة المصدر سواء صورة ثابتة أو فيلم فيديو أو صورة حية من خلال استخدام كاميرا تصوير متصلة بمصدر الإسقاط.
- الصورة المسقطة Project Image: الصورة الحقيقية التي سوف يراها الجمهور أو ما يسمى بالمادة الفيلمية (Material).

هناك أيضا أنواع من الإسقاط تعتمد على وسائط مختلفة بخلاف الشاشات من أمثلتها:

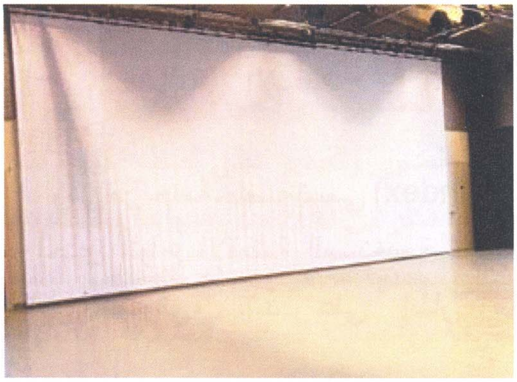
أ- الإسقاط على المياه الراقصةWater Screen:

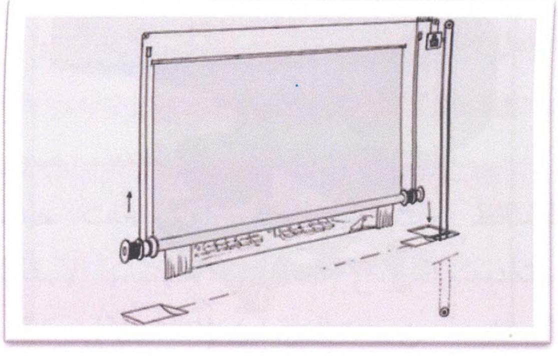
تتشكل الصور المسقطة على إيقاعات الموسيقى، فهي شكل من أشكال المزج بين المياه والقوة الكهربائية وتأثيرات الضوء متعددة الألوان، والتي يمكن عزفها مع الموسيقى الحية والتزامن بين حركة الموسيقى وإيقاعات المياه، وتستخدم المياه المتدفقة المتحركة كشاشة عرض ضبابية مائية وذلك بتعريضها لأجهزة الإسقاط المسرحي أو الليزر[15]. ويمكن التحكم بها بواسطة أجهزة التحكم المسرحي التي تتحكم في حوالي أرطال من المياه حيث تنقل أجهزة التحكم في عربة ويمكن إقامتها في خمس ساعات ويتم برمجة عروض النافورات الضوئية المتزامنة مع الموسيقى عن طريق الحاسب الآلى بوسطة برامج Auto cad) drafting matrial & Supervision Show Programming) للتحكم فيها وأيضا يمكن





"SpandexProjectorScreen"



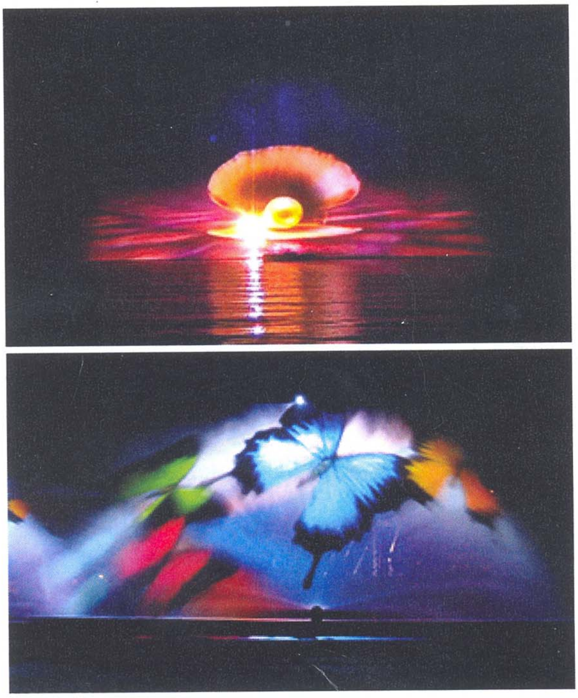


" Stage Cyclorama"

إضافة الصور الفوتوغرافية والفيديو لإحداث نوع من التجسيد والامتزاج مع العرض المسرحى الحي.

ب- الإسقاط على شاشات الرذاذ:

هى شاشات من بخار الماء المعلقة في الهواء قام بابتكارها عدد من أساتذة الجامعات بفنلندا حيث قدموا بعض الصور المسقطة على سحابة من طبقة رفيعة من رذاذ الماء الخفيف، والتي تتحكم فيها تيارات الهواء المتدفقة والموجات فوق الصوتية لتشكيل ما يشبه اللوحة، والتي يمكن عرض الصور الرقمية عليها. يتكون الرذاذ من ماء الصنبور العادي دون إضافة مواد كيمائية، ويمكن إنشاء وسيط من الدخان والضباب المستخدم جافا، ولقد ظهر جيل جديد من الشاشات يعمل باللمس حيث يمكن رسم أشكال في الفراغ بدلا من الفارة.



"شاشات المياه الراقصة Water Screen"

ج-الإسقاط على الأسطح الزجاجية Glass Screen:

هو جهاز إسقاط لعرض الصور الرقمية على شاشة حجمها 40 بوصة، ومن الممكن استخدام شاشة حجمها 60 بوصة والشاشة هي فرخ من السوليفان الشفاف يوجد على سطحه مجموعة من الخطوط المستقيمة والمتوازية، وتعرض الصور الرقمية عليها حتى في ضوء الشمس، وبأدنى حد من الانعكاس ويتم توصيل البروجكتور بالحاسب لإمداده بالصور, ويعرف النظام باسم (SHOW AIR).

3- طرق وأساليب الإسقاط على خشبة المسرح:

تتعدد أساليب الإسقاط على خشبة المسرح حسب عدة عوامل منها مساحة خشبة المسرح وعمقها ونوعية أجهزة الإسقاط، ومدى الإسقاط، وأيضا رؤية مصمم المناظر والمخرج، والهدف من الاستخدام.

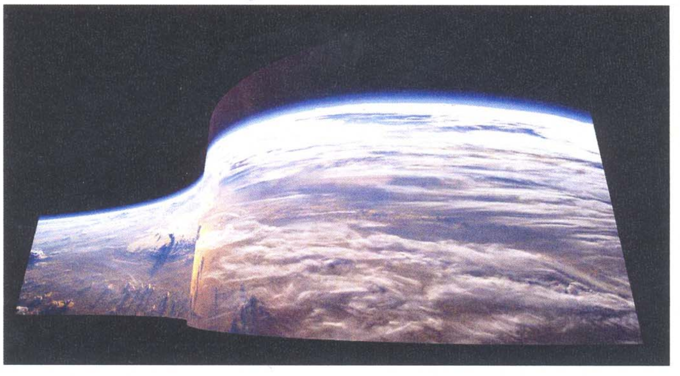
أ- الإسقاط الخلفي Rear projection[16]:

يتم في هذا النوع استخدام شاشة توضع في مؤخرة المسرح من خلفها مصدر للضوء عالي الكثافة، ويتم إخفاء المصدر الضوئي من أمام الجمهور مع ترك مسافة في الخلفية بين الشاشة ومصادر الضوء المختلفة ذلك حتى نتمكن من الحصول على الحجم المناسب المطلوب للصورة الثابتة أو المتحركة، ولمنع ظهور ظلال الممثلين على السطح. تستخدم الشاشات الداكنة لتعطي تأثيرا أوضح في المشهد كما يتم إسقاط الصورة بزاوية عمودية من الخلف على السطح مباشرة وذلك حتى يمكن للممثلين الوقوف أمام الشاشة دون إخفاء للصورة.





"شاشات الرذاذ"



"شاشات الأسطح الزجاجية Glass Screen"

ب- الإسقاط الأمامي Front Projection[17]:

نحصل منه على صورة عالية الإشراق، وتعطي شاشة الإسقاط الأمامي جودة وإشراقا أعلى من الإسقاط الخلفي إذ ثبتت على المسافة نفسها بالإضافة إلى الكثافة الضوئية نفسها. وكذا حجم الصورة نفسه، ويتم إخفاء مصدر الإضاءة عن الجمهور، وتعتبر هذه الطريقة الأفضل حيث يصبح مصدر الإضاءة أقل في الشدة وحدّة الانعكاس. تتميز الصورة بالوضوح والكثافة العالية والتضاد ولها زاوية واسعة في الرؤية ويمكن للجمهور الجالس على اليمين واليسار الرؤية بالجودة نفسها لمن يجلس في الوسط. فالمسرحيون يلجأون لطريقة الإسقاط الأمامي عند افتقار المسرح للمساحة المناسبة لعملية الإسقاط الخلفي.

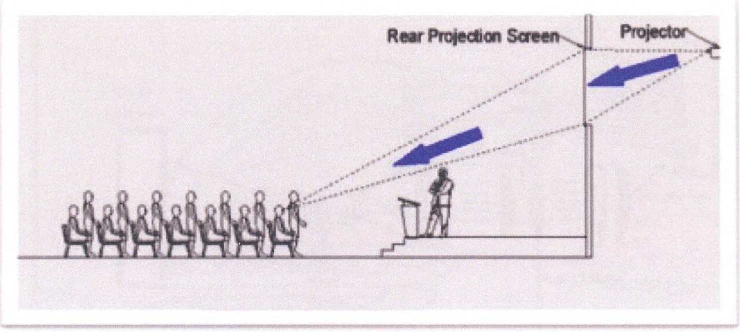
العناصر التي يعتمد عليها الإسقاط هي مصدر الضوء، وما يتبعه من فلتر ألوان وعدسات وبصريات ثم الصورة المطلوب إسقاطها؛ وهي إما شرائح أو صور مخزنة على الحاسب الآلي وعدسات للإسقاط وأخيرا، شاشة الإسقاط التي يشاهدها الجمهور.

4- أنواع الإسقاط حسب مسار الضوء:

ينقسم إلى ثلاثة أنظمة للعرض حسب الطريق الذي يسلكه الضوء في الجهاز إلى أن يسقط على شاشة العرض.

أ- العرض المباشر Direct projection[18]:

هو أكثر أنظمة العرض شيوعا، ومن أمثلته أجهزة عرض الأفلام المتحركة والأفلام



"Rear projection"

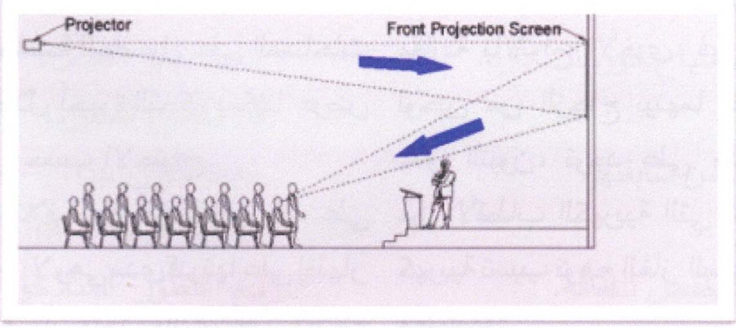
الثابتة والشرائح الضوئية. في هذه الأجهزة، يسقط الضوء مباشرة من مصباح العرض (Projection Lamp) خلال العدسات (Condenser Lenses) ثم يمر في المواد المعروضة كالأفلام المتحركة والثابتة والشرائح ثم خلال عدسة العرض (Objective Lens) حتى يسقط على شاشة العرض، ويوجد خلف مصباح العرض عاكس (Reflector) يعمل على تجميع الضوء وتقليل الفاقد منه، وبهذه الطريقة لا يفقد الضوء إلا القدر القليل أثناء مساره.

ب- العرض غير المباشر Indirect projection[19]:

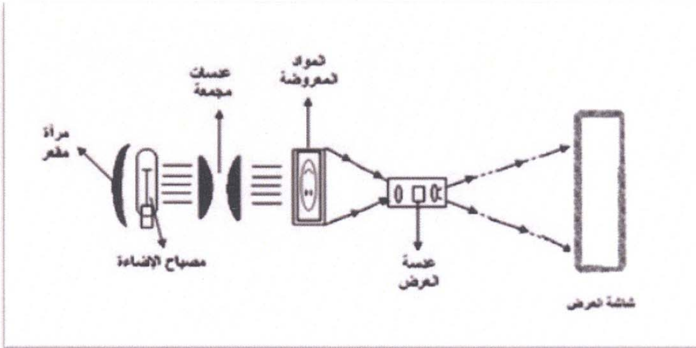
من أمثلته جهاز العرض الرأسي، وفي هذه الأجهزة يتغير مسار الضوء من مصباح العرض بعد سقوطه على مرآة (Mirror) بحيث يمكن وضع الجهاز أمام المستخدم أثناء استخدامه وتوضع المواد المعروضة (الشفافيات) على سطح زجاجي ينفذ خلاله الضوء. وعلى الرغم من أن الضوء يغير مساره تغييرا بسيطا إلا أن الفاقد منه يكون بسيطا لا يذكر، ولما كانت هذه الأجهزة تستخدم في الضوء العادي لذلك تستخدم مصابيح ذات شدة إضاءة عالية (600 - 1000 وات مثلا).

ج- العرض المنعكس Reficeted projection[20]:

يتم هذا النوع من العرض في أجهزة عرض الصور والمواد المعتمة والتي يطلق عليها (الفانوس السحري) حيث يمكن عرض الصور الفوتوغرافية وصفحة الكتاب وبعض الأشياء المسطحة أو المجسمة التى لا ينفذ منها الضوء، وفي هذه الأجهزة لا تستخدم العدسات المجمعة التى تقوم بتوزيع الضوء بانتظام على

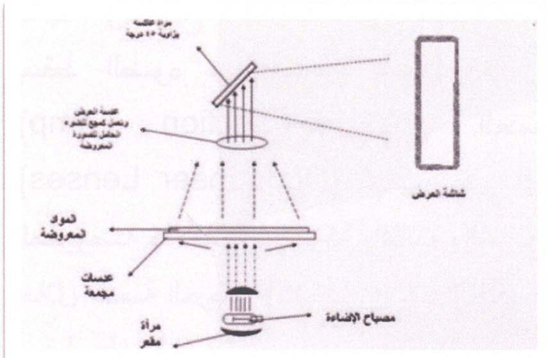


"Front projection"



"Direct projection"

الأشياء التى يتم عرضها، ويستخدم بدلا من ذلك مجموعة من المرايا تحيط بالسطح الذي توضع عليه هذه الصورة والمواد المعتمة بحيث توجه كل ما يمكن من الضوء وتصبه على هذه الصورة أو الأشياء المعروضة ثم تنعكس صورتها على مرآة كبيرة تقع فوق هذه المعروضات مباشرة وتمر خلال عدسة العرض وتسقط على الشاشة.



"Indirect projection"

ثانيا: شاشات العرض Screens:

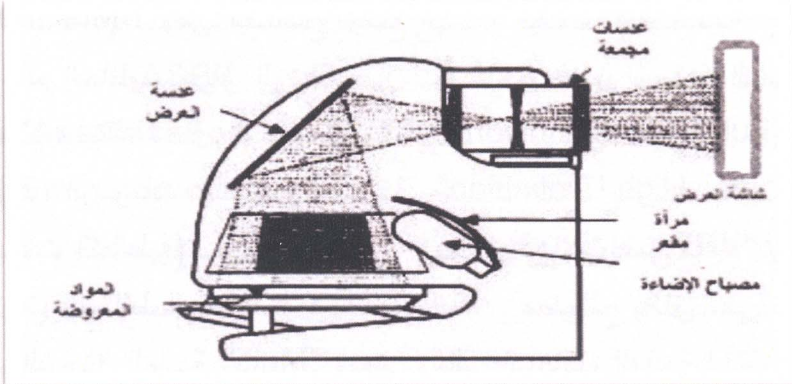
استخدمت الشاشات بمختلف أنواعها على خشبة المسرح لخدمة سينوغرافيا العرض. فى البداية استخدمت بشكل محدود مرتبطا بمساحات معينة تنتجها الشركات تقاس بالبوصة، فلم يتح لنا استخدامها بمساحات كبيرة مقارنة بالبروجيكتور والناتج عنها من مساحات كبيرة، إلا أنه ومع التطور التقني أنتجت الشركات منها وحدات يمكن رصها جنبا إلى جنب وربطها ببعض من خلال (كابلات) خاصة للحصول على المساحات المطلوبة، ومن خلال أجهزة التحكم يمكننا عرض صورة بحجم كبير حسب الاحتياج.

يعتمد الاختلاف بين أنواع الشاشات على نسبة تباين الشاشة، ألا وهي مدى قدرتها على إظهار الألوان المتضادة في آن واحد، والذي يعزز وضوح وجودة الصورة في درجات الإضاءة المختلفة، فكلما كنت نسبة تباينها مرتفعة كانت الصورة أوضح، سواء كانت الإضاءة منخفضة أو مرتفعة.

1-شاشات البلازما Plasma Display Panel "PDP":

أول أنواع الشاشات المسطحة ظهورا والتي بدأ استخدامها منذ عشر سنوات تقريبا. اعتمدت هذه الشاشة على تقنية مختلفة تماما مقارنة بالأنواع الأخرى، فهي تعتمد على وجود لوحين من الزجاج بينهما غاز غالبا ما يكون غاز النيون، توجد على هذه الألواح مجموعة من الأقطاب الكهربية التي تقوم بإرسال شحنات كهربية تسبب توهج الغاز الموجود فتظهر الصورة.

مميزاتها:



"Reficeted projection"

- عمق اللون الأسود حيث يكون داكنا جدا.
- نسبة التباين بها عالٍ جدا بعكس الشاشات الأخرى.
- دقة الألوان بها حيث تكون أكثر قربا للحقيقة.
- تتميز بسرعة الاستجابة وهو الأمر الأهم في مشاهدة ما يعرض.

عيوبها:

- ضعف السطوع بها.
- مشكلة الـ "Glossy" أي اللمعان حيث يسبب انعكاس إضاءة المكان.
- استهلاك عالٍ للطاقة.

2-شاشات الكريستال السائل Liquid Crystal Display "LCD":

وتعمل على إضاءة CCFE، وهي اختصار لـ "Cold Cathode Fluorescent Lamps" وتعني مصباح فلورسنت بارد.

مميزاتها:

- سمكها أقل من سابقتها.
- خفيفة الوزن.
- استهلاك منخفض للطاقة.
- ألوانها ذات جودة عالية.

3-شاشات LED:

هذا النوع ليس أكثر من نموذج متطور لشاشات العرض البلوري، فهي تعتمد التقنية نفسها تقريبا لكن الفرق في مصابيح الإضاءة الخلفية، حيث تعتمد على مصابيح الـ (LED) بدل مصابيح الفلورسنت.

LED اختصار لـ "Light-Emitting Diode" وتعنى الديواد الباعث للضوء، وهو موصل يقوم بتمرير الكهرباء فى اتجاة ويمنع مرورها في اتجاه آخر.

مميزاتها:

- عمق اللون الأسود بها.
- زاوية الرؤية بها جيدة.
- تتميز بقلة استهلاكها للطاقة.
- ألوان ذات دقة عالية.
- معدل تباين أفضل.
- قوة سطوع الصورة.
- خفيفة الوزن جدا.

ثالثا: الوسائط المتعددة Multimedia:

مع التطور المتلاحق في القرن الواحد والعشرين تطورت تقنيات عدة، أُطلق عليها وسائط

متعددة "Multimedia"، وهو مصطلح واسع الانتشار في عالم الحاسوب يرمز إلى استعمال عدة أجهزة إعلام مختلفة لحمل المعلومات مثل (النص، الصوت، الرسومات، الصور المتحركة الفيديو، والتطبيقات التفاعلية).

وقد عرفت الوسائط المتعددة المكونة من كلمتين حسب الترجمة العربية "Multi" وتعني متعدد و"Media" وتعني وسيط أو وسيلة إعلامية، عرِفت بأنها طائفة من تطبيقات الحاسب الآلي يمكنها تخزين المعلومات بأشكال متنوعة تتضمن النصوص والصور الساكنة والرسوم المتحركة والأصوات، ثم عرضها بطريقة تفاعلية "Interactive" وفقا لمسارات المستخدم.

وعلى هذا يتضح أن الوسائط المتعددة هي عبارة عن دمج بين الحاسوب والوسائل التعليمية لإنتاج بيئة تشعبية تفاعلية تحتوي على برمجيات الصوت والصورة والفيديو ترتبط فيما بينها بشكل تشعبي من خلال الرسومات المستخدمة في البرامج.

1-التصوير بالمدى الديناميكي العالي HDR:

اختصارا لـ "High Definition Range"

وهى تقنية حديثة تعمل على تحسين نتائج الصورة المعروضة من خلال الشاشات السابقة، حيث تدمج أكثر من صورة ملتقطة بظروف إضاءة مختلفة للحصول على أفضل نتيجة ممكنة، وتساهم هذه التقنية فى تحسين الألوان فى الصورة لتصبح أكثر واقعية، وقد أصبحت مدعومة فى مجموعة كبيرة من الكاميرات والهواتف الذكية وأصبحت الشاشات الحديثة تدعم عرض هذا النوع من الصور بشكل مسبق ليحصل المشاهد على أفضل صورة بإضاءة وألوان أكثر واقعية.

أخذت هذه التقنية تتطور بشكل سريع ومتلاحق، فظهر منها في السنوات القليلة الماضية **FHD** "Full High Definition" ثم **UHD** "Ultra High Definition"، وأخيرا **4K** .

2-الواقع الافتراضى "VR" Virtual Reality:

مصطلح يطلق على تجربة بصرية قائمة على المحاكاة المادية لبيئة حقيقية أو جرافيكية بواسطة الحاسب الآلي، بحيث يشعر المشاهد أنه داخل تجربة حقيقية يعيشها فى الواقع باستخدام نظارات خاصة، وفى بعض الأحيان يمكن التفاعل معها باستخدام أدوات خاصة.

يعتمد الواقع الافتراضي على إيهام العقل بأن بيئة حاسوبية ثلاثية الأبعاد تم تقديمها إلى المستخدم عبر نظارة مخصصة، بيئة حقيقية، ويسمى هذا المفهوم "Presence"، لكن يوجد به بعض السلبيات، حيث إن أي شيء لا يبدو طبيعيا أو حقيقيا بالنسبة لنظام الشخص البصري، قد ينتج تجربة متدنية المستوى، أو قد يسبب بعض المشاكل الصحية مثل الدوار أو الصداع[12].

أحدث بيئات الواقع الافتراضي هي في المقام الأول التجارب البصرية، أو عرض على شاشة الكمبيوتر أو من خلال عرض مجسم خاص، ولكن بعض المحاكاة تتضمن معلومات حسية إضافية مثل الصوت من خلال مكبرات الصوت أو سماعات الرأس. بعض الأنظمة المتقدمة لمسية، وتشمل المعلومات عن طريق اللمس، والمعروفة عموما باسم قوة ردود الفعل.

3- الواقع المعزز Augmented Reality "AR":

تقنية تقوم على إسقاط الأجسام

الافتراضية في بيئة المستخدم الحقيقية ليصبح بإمكان المستخدم التفاعل معها باستخدام الأدوات المتوفرة من نظارة الواقع الافتراضي أو حتى شاشة الهواتف الذكية وحديثا العدسات اللاصقة.

تتطلب تقنية الواقع المعزز من المستخدم أن يكون قادرا على التحرك بحرية في العالم الواقعي وهذا ما دفع مايكروسوفت إلى إنتاج نظارة "HoloLens" القائمة بذاتها، والتي تضم بطارية بداخلها لتستمر في التشغيل، وهو ما دفع أيضا العديد من الشركات الأخرى لإطلاق منتجات أخرى مشابهة تعمل دون الحاجة لإضافات أخرى. ظهر مؤخرا لعبة تعتمد على هذة التقنية حققت شهرة واسعة عام 2016 وهى "Pokemon Go"

1- الواقع المختلط "MR" Mixed Reality:

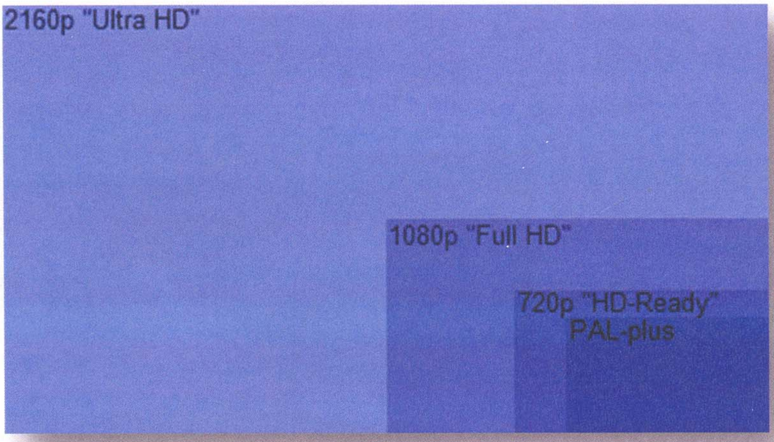
يطلق عليه أحيانا الواقع الهجين، وهو دمج تقنيات الواقع الافتراضى مع الواقع المعزز لخلق بيئة تفاعلية جديدة بالكامل، يتفاعل فيها المشاهد مع كل أجزاء البيئة الجديدة بنوعيها كما لو أنها حقيقية بالفعل، وهى تستخدم فى المقام الأول للمحاكاة.

2- الليزر "LASER":

Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation

وهو تضخيم الضوء بانبعاث الإشعاع المحفز، وهو إشعاع كهرومغناطيسي تكون فوتوناته مساوية في التردد ومتطابقة الطور الموجي حيث تتداخل تداخلا بناء بين موجاتها لتتحول إلى نبضة ضوئية ذات طاقة عالية وشديدة التماسك زمانيا ومكانيا ذات زاوية انفراج صغيرة جدا وهو مالم يمكن تحقيقه باستخدام تقنيات أخرى غير تحفيز الإشعاع[22].

تتعدد استخدامات الليزر في المسرح خاصة في الاحتفالات والمهرجانات وعروض الأوبرا . كما يستخدم الليزر في العروض الخارجية وعروض الصوت والضوء والعروض الراقصة والحفلات الموسيقية والجاز والعروض المسرحية الاستعراضية. تعتمد عروض الليزر



"مستويات دقة الصورة فى أنظمة HDR"



"أحد أشكال استخدامات الواقع الافتراضي"

المسرحية على الموسيقى والإضاءة كما يستخدم الليزر في العروض الاحتفالية لخلق أشكال لا نهائية سواء استاتيكية أو ديناميكية بالإضافة لاستخدام مؤثرات مثل الدخان وغيره من المؤثرات.

تعد العروض في الهواء الطلق من أفضل أنواع عروض الليزر المسرحية لأنها لا يحددها إطار كما أن الفراغ الذي تعمل فيه الإضاءة غير محدد. هذا وتعتمد عروض الليزر المسرحية والاحتفالية على حركة الشعاع تحت تأثير ديناميكي أو ستاتيكي، ويتم توظيف حركة الأشعة الليزرية وربطها بالمؤثرات المسرحية والخدع كما تستعمل أجسام العارضين على المسرح كسطح لإسقاط وانعكاس أشعة الليزر.

وتستخدم برامج الحاسب لعمل المجسمات ثنائية الأبعاد ومشاهد من الليزر، ويمكن أن تكون النتيجة بسيطة مثل الشعارات من إطار



"الواقع المعزز"



"أحد أشكال الواقع المختلط"

خارجي أو معقدة كالعروض الكاملة بالليزر، ويقوم المصمم بعمل رسوم الليزر المطلوبة ويسمح الحاسب بتسجيل المسار للأشكال ويتتبع الأشكال المرسومة، وعندما تولد الصور يسمح الحاسب للمصممين بتحريك الصور في الفضاء وإدارتها وقلبها وتغيير حجمها ولونها كما يمكن تسجيل تغيرات الليزر. وهناك مؤثر يسمى مؤثر المحو "erase" وفيه يتم التحكم بالليزر جرافيك عن طريق الحاسب من خلال تصميم يختفى بالتدريج نقطة وراء الأخرى وكأنه يمحو[32] .

3- الهولوجرام Hologram:

هو من إنجازات العلم الحديث والتكنولوجيا حيث تمتلك خاصية فريدة تمكنها من إعادة تكوين صورة الأجسام الأصلية بأبعادها الثلاثة بدرجة عالية جدا فى الفراغ.

الكلمة يونانية الأصل، مكونة من قسمين "Holos" وتعني الرؤية الشاملة وكلمة "gramma" وتعني المكتوب، وعند جمع هاتين الكلمتين يتضح معنى التصوير الهولوجرافي وهو تقنية تسمح للضوء المتناثر من الجسم بالتسجيل وإعادة بنائه وعرضه بصورة ثلاثية الأبعاد، وهي تعتمد على ضوء الليزر ومبدأ التداخلات"Interference pattern"[24].

للحصول على الهولوجرام يجب أن يتوافر كل من:

- ضوء الليزر "Laser beam": حيث يتم استخدام ضوء الليزر الأحمر وهو الذي يستطيع التفاعل مع مكونات فيلم الهولوجرام لإظهار صورة هولوجرامية واضحة، ويتم استخدام ضوء الليزر بالتحديد؛ لأنه يختلف عن الضوء العادي (ضوء الشمس) بعدة خصائص أهمها أنه يعتبر ضوءا أحاديا "Monochromatic" وذا طور محدد يصلح لحدوث عمليات التداخل الخاصة بالصورة.

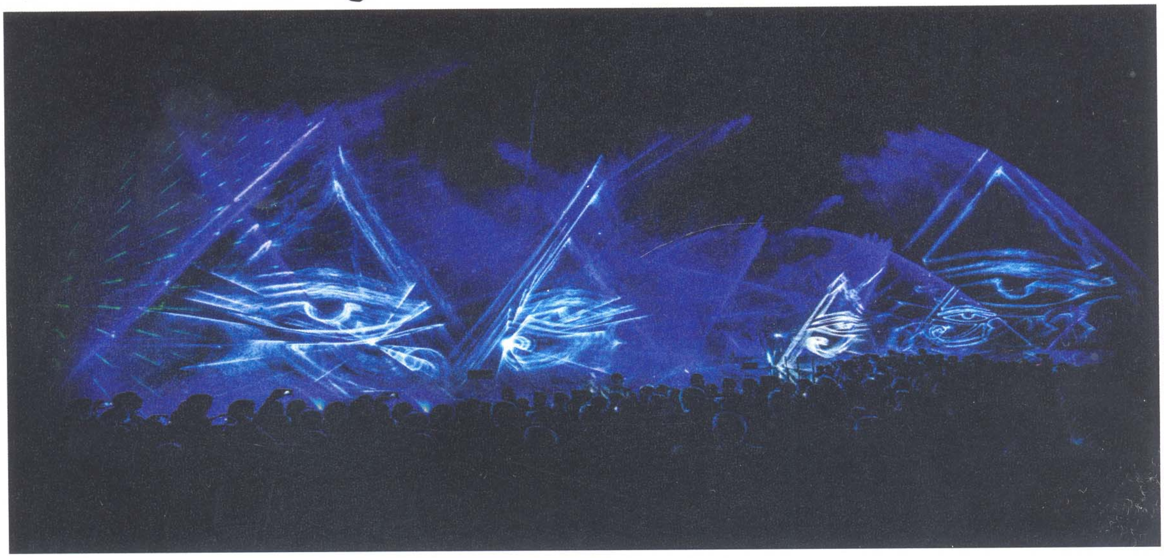
- المجزئ الضوئي "Beam splitter": وهو منشور يعمل على فصل شعاع الليزر إلى قسمين أحدهما يسمى شعاع المرجع "reference beam" والآخر يسمى شعاع الجسم "object beam".
- المرايا "Mirrors": تستخدم المرايا في توجيه شعاعي الليزر إلى مسارهما المحدد.
- العدسات "Lenses": تستخدم العدسات في التصوير الهولوجرافي لغرض تشتيت الضوء وليس تجميعه كما في التصوير الفوتوغرافي، وذلك حتى يسقط الضوء على أكبر مساحة ممكنة.
- فيلم الهولوجرام "Hologram": هو فيلم خاص ذو قدرة تحليلية عالية، يتكون من طبقة رقيقة جدا من مواد حساسة للضوء موضوعة على سطح منفذ للضوء.
- المجسم المراد تصويره "Object": هو الجسم الذي نريد أن نظهر له صورة ثلاثية الأبعاد.

منذ بدايات القرن العشرين والتسارع فى تطوير واستخدام هذا المجال على خشبة المسرح يأخد منحنى تصاعديا، فنرى أعمالا على خشبة المسرح الأوروبي تستخدم تقنيات الهولوجرام سواء كان فى خلق شخصيات من خلاله أو في بناء المناظر المسرحية.

في العرض المسرحى "العاصفة Der Sturm" التي كتبها وليام شكسبير، إخراج Michel "Lemieux، تم استخدام تقنية التصوير الثلاثي الأبعاد، ذلك بعد أن انبهر الجمهور مما قدم فى عروض مثل ""Orfeo" - "Anima" "Grand Hotel des Etrangers" –، تلك الروائع التى قدمت على مسرح دو نوفو موند "du Nouveau Monde" بمونتريال[25].

الخاتمة

لا يمكن أن يكون المسرح في عصرنا الحالي بمعزل عن التطور العلمي والتكنولوجيا الذي غزا ميادين الحياة. وكلما كان اطلاع المصمم والمخرج على التكنولوجيا عميقا وشاملا أصبح بمقدورهما أن يجسدا الأفكار والتصورات والحلول الإخراجية بسهولة وبسبل فنية مدهشة وساحرة. وكلما كان المسرح بمعزل عن التقنيات الحديثة



"أحد عروض الليزر"





أو غافلا عنها اكتنفت لغة العرض صعوبات في التنفيذ والتحقيق. فإبداعات المخرج مهما كان بارعا، لايمكن أن تجسّد تجسيدا فنيا دقيقا متقنا إلا بوجود الفنان التقني الذي بإمكانه أن يفتح أمام المخرج آفاقا لا يمكن أن يتصورها أحيانا.

وهنا كان لابد من تسليط الضوء على أمر غاية فى الأهمية ألا وهو المسرح العربي، فأمام هذا التطور الهائل الذى يشهده المسرح في الميدان التكنولوجي، نجد أن المسرح العربي يعاني قصورا كبيرا في استخدام التقنيات الحديثة كما يعاني من ندرة عدد من التقنيين الأكفاء، وأن هذا القصور يشمل معظم ميادين المعمار والفضاء وهندسة الضوء والصوت. ومما لاشك فيه أن القصور يشكل أيضا نقطة مهمة في انحسار المسرح العربي وتخلفه عن الركب المسرحي العالمي.

إن المسرح العربي بأمسّ الحاجة إلى إعداد وتهيئة تقنيين أكفاء في مختلف مجالات المسرح قبل اقتناء الأجهزة والمعدات التقنية، فإن



"Der Sturm العاصفة"

ذلك سيعطي للمسرح العربي زخما في طريق التطور والازدهار. يجب على معاهد المسرح وأكاديميات المسرح في العالم العربي الأخذ على عاتقها مهمة تدريس التكنولوجيا الحديثة في مناهج تدريس السينوغرافيا والضوء والصوت والأزياء.

فلا يزال المسرح العربى يعتمد في لغة العرض على عطاءات المؤلف ثم المخرج وأخيرا الممثل. أما التقني فما زال دوره محدودا أو بعيدا عن الحرفية. بينما قطعت التكنولوجيا في المسرح المعاصر شوطا في كشف الحالة الإنسانية في الدراما وتجسيد الدوافع الإنسانية بأساليب حديثة مسموعة ومرئية. فالتكنولوجيا الحديثة تمنح المؤلف المسرحي والممثل إمكانات هائلة في تجسيد ما يدور في مخيلة المؤلف المسرحي شريطة أن يكون على دراية ووعي بذلك حتى في مجالات التجريب.

أخيرا، فإن التكنولوجيا في المسرح لا يمكن أن يكتب لها النجاح دون تقنيين مؤهلين تأهيلا تاما ودون ممارستها بصورة مبدعة، ودون أن يتوفر لها المعمار المسرحي المناسب.

ومن جهة أخرى، لا ينبغي أن نغفل دور التخلف التكنولوجي في المسرح العربي في انحسار الجمهور الذي لا يمكن أن يعتاد على متابعة العرض المسرحي في صالات مهترأة وبتقنيات بالية تصيبه بالملل والإحباط، ومنها ينصرف إلى ما هو جذاب فى عالم السينما والتلفزيون حيث التطور المتسارع الجاذب لعيون وعقل المشاهد قبل إحساسه.

المصادر والمراجع

الكتب والأبحاث العربية:

أحمد مختار شافعي: معجم المصطلحات الهندسية والكهربائية، القاهرة، طبعة ليبرج.

أمينة عبد الرحيم: الضوء، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٦٣.

صالح مصطفى الاتروش، وديع يوسف: الليزر، بغداد، دار الشئون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩.

عبد العزيز جودت: الهندسة الكهربائية، الجزء الأول- الطبعة الثانية، القاهرة، الوعي العربي، ١٩٦٦.

الكتب والأبحاث الأجنبية:

Krzeszowiak, Tadeusz: Licht am Theater; in Greisenegger, Wolfgang / Krzeszowiak, Tadeusz (Hg.): Schein Werfen, Theater. Licht. Technik. Wien 2008

Ackermann, Norbert: Lichttechnik. Wien 2006

Greisenegger, Wolfgang / Krzeszowiak, Tadeusz (Hg.): Schein Werfen, Theater. Licht. Technik. Wien 2008

Baumann, Carl- Friedrich: Licht im Theater. Wiesbaden 1988

Bellmann, Willard F.: Lighting the Stage. Art and Practice. New York 1967

lighting. London 1960
Ost, Geoffrey: Stage lighting. London 1957
McCandless, Stanley: A Method of Lighting The Stage. London 1937
Abasinejad, Jasmin;Bühnenbeleuchtung im 20. Jahrhundert; Dissertation. Uni. Wien 1993
Bongar, Emmet W.: Practical stage Lighting. New York 1971
Fraser, Neil: Stage Lighting design. Marlborough 1999
Fürst, A.: Das elektrische Licht. München 1926
Keller, Max: Faszination Licht. München, London, New York 1999
Köhler, W.: Lichttechnik. Berlin-Borsigwalde 1952
McGrath, Ian: A process for lighting the stage. London 1990
Palmer, Richard H.: The lighting Art. The Aesthetics of Stage Lighting Design. London 1985
Walne, Graham: Effects for the Theatre. London 1995
Warfei, William B.: Handbook of Stage Lighting Graphics. New York 1974
Bellmann, Willard F.: Scene Design, Stage Lighting, Sound, Costume & Makeup. A scenographic approach. New York, London 1983
Kremayr / Scheriau: Lichtjahre- 100 Jahre Storm in Österreich. Wien 1986
Sellman, Hunton Dade: Essentials of Stage Lighting. New York 1972
Keller, Max: Faszination - Licht auf der Bühne. München 1999
Williams, Rollo Gillespie: The technique of stage lighting. London 1960
John, Alton: Painting with light. New York 1949
Roberts, Vera Mowry: On Stage. New York 1973
Bellman, Willard: F, Scenography and Stage technology. New York 1977
Bentham, Frederick: Stage lighting. London 1962
Wilson, Angus: Stage lighting for amateaur producer. London 1960
Penzel, Frederick: Theater Lighting Befor Electricity. U.S.A. 1978
William, Rolo Gillespie: The technique of stage

شبكة الإنترنت:

http://www.almustaqbal.com/v٤/Article
aspx?Type=np&Articleid=٥٠٩٣١٨
https://en.wikipedia.org/wiki/DMX٥١٢
http://www.pani.com/unternehmen/daten/daten.html
http://www.allchurchsound.com/blog/2011/090211.shtml
http://www.badische-zeitung.de/theater-2/wie-war-s-bei-verdis-aida-in-bregenz--17457294.html
http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-an-der-Freiheitsstatue_aid_736355.html
http://www.festspielhausbregenz.at/de/
http://www.johnlambert.ca/english/4dart/4dart.htm
http://www.wolfgang-goebbel.de/html/lebenslaufframe.htm
http://www.patrickwoodroffe.com/about
http://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Ghislanzoni
http://www.badische-zeitung.de/theater-2/wie-war-s-bei-verdis-aida-in-bregenz--17457294.html

الهوامش

1 إدوارد غوردن كريج: Edward Gordon Craig 16 يناير 1872 – 29 يونيو 1966 ممثل ومخرج ومصمم مناظر ومصلح ومنظِّر مسرحي إنجليزي.

2د. أيمن الشيوى، مسرح الرؤى من خلال المخرجين والمصممين في التجارب العالمية ماذا قدمت التكنولوجيا إلى المسرح، جريدة المستقبل الإلكترونية، 2012.

3 جوزيف زفوبودا: Josef Svoboda 10 مايو 1920- 8 إبريل 2002مصمم ديكور وإضاءة مسرحية، ولد فى تشيكوسلوفاكيا (التشيك حاليا) درس العمارة قبل أن يتجه إلى المسرح، يعد من أهم فنانى الصورة المسرحية في النصف الثاني من القرن العشرين.

4 Adolph Appia :أدولف آبيا مواليد 1 سبتمبر 1862 فى جنيف – توفي في 29 فبراير 1928 فى نيون مصور ومزخرف ومخرج مسرحي وباحث فني سويسري

5 Robert Wilson: روبرت ولسون ولد فى 4 أكتوبر 1941كاتب ومحرج أمريكي ومن رواد المسرح التجريبي الأمريكي.

6د. فاصل الجاف، فى المسرح السويدى المعاصر آراء نقدية، جريدة الصباح الجديد، 25 أكتوبر 2009

7د. فاصل الجاف، فى المسرح السويدى المعاصر آراء نقدية، جريدة الصباح الجديد، 25 أكتوبر 2009

8 Robert Lepageروبرت ليباج ولد فى 12 ديسمبر 1957 مؤلف، مخرج، وممثل كندي فرنسي الجنسية

9د. فاصل الجاف، فى المسرح السويدي المعاصر، آراء نقدية، جريدة الصباح الجديد، 25 اكتوبر 2009

10الأخوان لوميير، أوجست ماري لوي نيقولا (١٩ أكتوبر ١٨٦٢ - ١٠ أبريل ١٩٥٤) ولوي جان (٥ أكتوبر ١٨٦٤ - ٦ يونيو ١٩٤٨) من أوائل صناع الأفلام. يعتبر عرضهما السينمائي سنة ١٨٩٥ عشر أفلام مدة كل منهم حوالي ستة وأربعون ثانية بباريس من أشهر أوائل العروض السينمائية، كما تطغى شهرتهم على شهرة مواطنهم لوي لو برينس الذي يجمع معظم المؤرخين على أنه أول من صنع فيلما سينمائيا متحركا.

11صالح مصطفى الأتروش، وديع يوسف: الليزر، بغداد، دار الشئون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩

12 https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%B1%D9%88%D8%AC%D9%83%D8%AA%D9%88%D8%B1

13 https://en.wikipedia.org/wiki/DMX512

14 Schuberth, Ottmar: Das Bühnenbild, Geschichte. Gestalt. Technik, Wilhelmshaven. Deutschland 1999

15صالح مصطفى الأتروش ، وديع يوسف: الليزر، بغداد، دار الشئون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩

16 http://www.allchurchsound.com/blog/2011/090211.shtml

17 http://www.allchurchsound.com/blog/2011/090211.shtml

18 **Williams, Rollo Gillespie**: The technique of stage lighting. London 1960

19 **Williams, Rollo Gillespie**: The technique of stage lighting. London 1960

20 **Williams, Rollo Gillespie**: The technique of stage lighting. London 1960

21**Willaschek, Wolfgang (Hrsg.) / Forster, Karl: Bregenzer Festspile, Bühnenwelten, Werkstatt Bregeny, Intendanz Alfred Wopman von 1983 bis 2003. Wien 2003**

22 **Keller, Max: Faszination – Licht auf der Bühne. München 1999**

23صالح مصطفى الاتروش، وديع يوسف: الليزر، بغداد، دار الشئون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩

24 **Krzeszowiak, Tadeusz: Licht am Theater; in Greisenegger, Wolfgang / Krzeszowiak, Tadeusz (Hg.): Schein Werfen, Theater. Licht. Technik. Wien 2008**

25 **Krzeszowiak, Tadeusz: Licht am Theater; in Greisenegger, Wolfgang / Krzeszowiak, Tadeusz (Hg.): Schein Werfen, Theater. Licht. Technik. Wien 2008**

تجليات التراث بين الحلم والأسطورة في مسرح بهيج إسماعيل

د. لبلة فتحي خليفة السيد [١]

§ تعتبر الأسطورة واحدة من أهم المصادر التي يعتمد عليها كتاب الدراما منذ نشأة الدراما الكلاسيكية وحتى الآن، نظرا لما تتمتع به من مقومات تمكن الكاتب المسرحي من الدخول إلى عوالم أخرى تتوازى أو تتقاطع مع عالمه الواقعي، وتمكنه من طرح وجهة نظره في هذا العالم الواقعي من خلال عباءة فضفاضة تتيح له الانتقال عبر الأزمنة والأماكن والتركيز على الجوانب التي يرغب في إظهارها أمام المتلقي[2].

ويتميز عالم الأسطورة بمقدرة فذة على تحويل ما هو ملموس وواقعي إلى دلالة ذات مغزى رمزي في نفس المتلقي؛ فالأبطال الأسطوريون يتمتعون بمقدرة خارقة على الإتيان بأفعال قد يعجز عنها البشر العاديون كالسير على الماء أو الطيران في الهواء أو قتال الجن أو الكائنات الخرافية[3]، كما أن الأشكال المادية للأشياء تتخذ في عالم الأسطورة صبغة خاصة تغير من سماتها وقدراتها فتحولها إلى أشياء ذات خصائص سحرية يستخدمها أبطال الأسطورة لإتمام مسعاهم. تلك السمات تمكن الكاتب المسرحي من الاتكاء على عالم الأسطورة بكل ما فيه من غرائب لتحويل تلك الأشياء إلى رموز تلعب دورا محوريا في إحداث التلاقي بين عالم المسرحية المكتوبة وعالم الأسطورة المستقى منه الحدث المسرحي[4]. §

تضرب الأسطورة بجذورها في عمق الوجدان الشعبي للبشر؛ فنرى تجليات هذه الأسطورة في صور حكايات خرافية شعبية تحول الأسطورة في قالبها الأولى إلى صيغة أكثر سهولة في التداول بين العامة. هذه الحكايات الشعبية تقوم في الأساس على التناظر بين عالم الأسطورة المركب والمعقد والغرائبي وعالم الواقع بما قد يحدث فيه من أمور قد يعجز العقل البشرى البسيط عن فهمها وتفسيرها فيلجأ إلى تفسيرها داخل نطاق الحيز الأسطوري للحكاية الشعبية[5]. تظهر تجليات ذلك بوضوح في المرويات الخاصة بأولياء الله الصالحين والتي تضفي عليهم وعلى تصرفاتهم أبعادا غرائبية أسطورية قد لا تتفق مع طبيعتهم البشرية ولكنها تستقي أهميتها من كونها تعتمد على الجانب الروحي لديهم وعلاقتهم بالسماء[6].

والفارق الواضح بين الحكاية الشعبية للأسطورة والأسطورة نفسها هو أن الحكاية الشعبية للأسطورة تعمد إلى تبسيط الأسطورة إلى عناصرها الأولية وإضفاء المزيد من المبالغة والتضخيم على قدرات البشر مع التأكيد على كونهم بشرا[7]. إلى جانب اعتماد الحكاية الشعبية على الموتيفات الفولكلورية المتناظرة مع عالم الأسطورة بحيث تكتسب سمات أسطورية بسيطة تجعل منها أدوات غرائبية سحرية قادرة على إحداث أمور لا يمكن فعلها بها في صورتها الأولى[8]. تشمل تلك الموتيفات الأماكن والأشياء الجامدة كالسيف والسكين والسوط وغيرها، وكذلك الحيوانات والطيور كالقط والحمامة والحصان والبومة والغراب والأسد وغيرها، وكذلك الأماكن كالبحر والتل والغابة[9].

بحكم ورودها في سياق أسطوري فإن الأماكن والأشياء والحيوانات والطير تتحول إلى رموز دالة على معتقد الجماعة البشرية عن الطبيعة الخارقة للشيء أو المكان أو الحيوان نفسه وهو ما يحولها إلى رمز له دلالته الخاصة التي قد تختلف باختلاف ثقافة المجتمع الذى ولدت فيه الأسطورة، فقد نرى الغراب كرمز للخراب والدمار في مجموعة أسطورية ما بينما نراه دالا على الحكمة والدهاء في مجموعة أخرى[10].

ترتكن الأسطورة في بنائها إلى جانب أسطورية الشخصيات نفسها إلى أسطورية الأماكن والأشياء ودلالاتها السحرية الغامضة والخارقة والتي تجعل منها رموزا أكثر منها أشياء فالسكين ليس سكينا بمعناه المعتاد وحبة الخرز ليست حبة خرز وإنما هي ما ترمز إليه حبه الخرز أو السكين في الوجدان الجمعي للجماعة البشرية التي توالدت الأسطورة داخل حيزها الثقافي[11].

وكغيره من أجناس الكتابة الأخرى استفاد المسرح العربي، بصفة عامة والمسرح المصري بصفة خاصة، من التراث الأسطوري والتراث الشعبي الفريد بالمنطقة العربية حيث تكونت العديد من الأساطير والحكايات الشعبية التي أثرت العالم بمجموعات أسطورية بالغة العمق والدلالة والمتمثلة في أساطير ما بين النهرين في العراق، والمجموعة الأسطورية المصرية القديمة بكل دلالاتها الدينية والروحية، ومجموعة أساطير فينيقيا في بلاد الشام إلى جانب الأساطير القبلية في صحراء شبه الجزيرة العربية، والصحراء الأفريقية الكبرى واليمن[12].

قدمت هذه المجموعات الأسطورية الكبرى

بترديداتها في الحكي الشعبي معينا لا ينضب لكتاب المسرح العرب للزود منه في كتاباتهم التي تخاطب الوجدان الشعبي في تلك المنطقة بطريقة تؤهل المتلقي للدخول مباشرة إلى عمق ما يريد الكاتب أن يطرحه.

لا يعمد الكاتب المسرحي في الغالب إلى طرح الأسطورة في صورتها الأولية داخل العمل المسرحي وإنما يستعيض عن ذلك بطرح انعكاسات تلك الأسطورة على الأحداث والشخصيات في محاولة للمزاوجة بين عالم الواقع بكل ما فيه من هموم وعالم الأسطورة برحابته التي تسهل عملية الطرح الدرامي للعمل، وهو بذلك إنما يخلق عالما فريدا يمزج بين واقعية الحدث الدرامي ودلالاته الرمزية على المستوى الأسطوري في محاولة لإسقاط الأسطورة على الواقع لخلق حالة من المتعة الجمالية داخل العمل الدرامي المكتوب[13]. فالباب السحري الواصل بين عالم الأسطورة وعالم الواقع يظهر بجلاء في مناطق الأحلام والكوابيس التي تعد بحكم بنيتها الخاصة مناطق لا يحكمها المنطق البشرى البسيط ولا تخضع لسلطان ما هو ممكن وما هو غير ممكن وإنما يتحكم بها منطقها الخاص؛ فعالم الحلم أو عالم الكابوس إنما هو عالم ذو منطق خاص يجوز فيه ما قد لا يجوز في العالم الواقعي لذلك يعتمد عليه الكثير من المؤلفين المسرحيين وكتاب الدراما للدخول والخروج بين عالم الواقع المحض وعالم الأسطورة المحض وإظهار انعكاسات الأسطورة على الواقع[14].

تسود الأسطورة كرد غيبي على القضايا، وكحلٍّ غيبي للمشكلات حيث صاغت الأسطورة نظرة كونية عن الحياة والوجود والفعل الإنساني في صورة نسق ميتافيزيقي كامل له وظيفة اجتماعية وسياسية يدعمها النزعة المحافظة التقليدية. فكل ما هو منسوب إلى عالم الغيب مقدس أو مرغوب وكل ما ينتسب إلى عالم الغيب فهو دنس وحرام وعالم الدنيا وشئون الدنيا موضوع تحقير، ولذلك ينصرف مخاض الإنسان وجهده إلى عالم مستور خفي هو عالم الغيب وإن ظلت أقدامنا على الأرض وحواسنا تغمرها ملذات الأرض الدنسة والمشتهاه[15].

يعتبر بهيج إسماعيل واحدا من أهم كتاب المسرح المصري المعاصر الذين ارتكنوا وبقوة إلى عالم الأساطير والحكي الشعبي في أعمالهم في محاولة للتقارب ثقافيا مع الجمهور وطرح حالة جمالية تخرج عن إطار الواقع المحدود إلى عالم الأسطورة اللامحدود والذى يحمل في الوقت نفسه انعكاسات وارتباطات قوية بعالم الواقع. وهو بذلك لا يخلق عالما أسطوريا يوازي عالم الواقع وإنما يعيد صياغة العالم الواقعي من خلال الدلالات والرموز الأسطورية ليحول الواقع الوارد بالحدث المسرحي إلى أسطورة تمزج بين واقع الحدث والدلالات الرمزية للأسطورة[16].

تتجلى سمات الاعتماد على الشخصيات والرموز الأسطورية في أعمال بهيج إسماعيل في ثلاثة من أهم مسرحياته وهى "حلم يوسف" التي تتكئ بقوة على أسطورة البعث والإحياء عند المصريين القدماء أو ما يعرف بمجموعة أساطير الصراع الأوزيري أو أسطورة إيزيس وأوزيريس. ومسرحية "عاشق الروح" والتي تعتمد هي الأخرى في جانب منها على المرويات الشعبية عن الظاهر بيبرس ولكنها في الوقت ذاته تدخل

عالم الأساطير المصرية من باب أسطورة عروس النيل. و "رحلة السلطان والخضر" في محافظات مصر توسلا لرجوع النيل وهى تشبه رحلة البعث عندما قامت إيزيس بتجميع أجزاء أوزيريس من محافظات مصر المختلفة لعودة إله الخصب وتتناص مع التراث الإسلامي في اعتمادها على المرويات الدينية عن الخضر عليه السلام في مزيج فريد بين الثقافة الإسلامية والثقافة المصرية القديمة والحدث التاريخي. يتجلى الحلم الذاتي في مسرحيتي "حلم يوسف" وعاشق الروح" الذى يسعى إليه البطل ويتحول إلى بطل أسطوري عندما يتحول حلمه الذاتي إلى حلم جماعي وفيهما يتجلى الحلم والأسطورة. أما ثالث تلك الأعمال فهو "الغجري" والذي يعتمد هو الآخر على الدلالات الرمزية الأسطورية المصرية لكنه يقترب أكثر من الوجدان الشعبي وليس الإطار الأسطوري، ولكنه لم يتعدَ سوى الحلم الذاتي بمجموعة من الأيقونات التراثية الواردة في الحكايات الشعبية والأسطورة.

تتعرض الباحثة في هذه الدراسة لتجليات الأسطورة والمرويات الشعبية بأنواعها في تلك الأعمال الثلاثة من خلال تحليلها لتلك الأعمال وإظهار كيفية ارتكان الكاتب إلى الدلالات الرمزية للأشخاص والأماكن والأشياء داخل تلك الأعمال.

هدف الدراسة:

تهدف الدراسة الحالية إلى التعرف على أهم تجليات التراث متمثلا في الأسطورة والحكاية الشعبية والتاريخ في مسرح بهيج إسماعيل.

تساؤلات الدراسة:

يتمثل التساؤل الرئيسي لهذه الدراسة في ماهية تجليات التراث بين الحلم والأسطورة في مسرح بهيج إسماعيل. وللإجابة عن هذا التساؤل الرئيسي تجيب الباحثة عن التساؤلات الفرعية التالية:

1. ما هي تجليات الأسطورة وما يرتبط بها من أيقونات تراثية في مسرح بهيج إسماعيل؟
2. ما هي تجليات الحكاية الشعبية وما يرتبط بها من أيقونات تراثية في مسرح بهيج إسماعيل؟
3. ما هي تجليات الأيقونات التراثية في التاريخ وما يرتبط به من أيقونات تراثية في مسرح بهيج إسماعيل؟

إجراءات الدراسة:

لتحقيق الهدف من الدراسة والإجابة على تساؤلاتها تم الاعتماد على مجموعة الإجراءات التالية:

المنهج المستخدم:

الاعتماد على المنهج التحليلي والسيميوطيقي في التعامل مع النصوص الخاصة بالكاتب "بهيج إسماعيل" –قيد الدراسة في هذا البحث–.

عينة الدراسة:

تم اختيار ثلاثة من أهم نصوص الكاتب "بهيج إسماعيل" والتي تتمثل فيها تجليات التراث المصري بجوانبه الأسطورية والشعبية والتاريخية وهي:

- نص مسرحية "حلم يوسف".
- نص مسرحية "الغجري".
- نص مسرحية "عاشق الروح".

إجراءات التحليل:

- تمت مراجعة الأدبيات العربية والأجنبية المرتبطة بتجليات التراث بجوانبه الأسطورية والشعبية والتاريخية للاستفادة منها كإطار مرجعي للتحليل.
- كما تم إجراء التحليل للنصوص –قيد الدراسة– انطلاقا من المناظرة بين تجليات التراث

ماديا وغيبيا في النصوص –قيد الدراسة– ونوعية هذا التجلي والأيقونات الدالة عليه.

- عرضت الباحثة التحليل الخاص بالنصوص الثلاثة لكل نص على حده، تلا ذلك عرض الخلاصات الخاصة بالدراسة.

عرض تحليل النصوص

مسرحية حلم يوسف:

إن توظيف الأسطورة ليس عودة إلى الماضي بقدر ما هي تجربة شخصية عميقة تنطلق من معاناة الذات الفاعلة المبدعة. وتجربة حلم يوسف هي معاناة للذات من خلال عذاب الجسد وانطلاق الروح. فالأساطير عالم رحب من الأحداث الإنسانية التي تتسم بصفة العمومية والتي يستطيع الكاتب من خلالها التحرك بحرية واستخدام أدواتها الفنية من رموز وإسقاطات على عالمه المعاصر الذى هو بطبيعته بالغ الخصوصية. لهذا ينتقل الكاتب من حلم يوسف في عالم الواقع الخاص جدا إلى عالم الأرواح (عالم الأسطورة) الأكثر عمومية وشمولا، وهو بذلك يحث على الوعي الجماعي وتحرر الإنسانية من مأساته النفسية. سوف تركز الباحثة في هذه المسرحية على الشخصيات وما ترمز إليه من أيقونات أسطورية.

تدور المسرحية حول أسطورة الظلم والطغيان والصراع بين الخير والشر وبين الحب والامتلاك؛ بين يوسف بذرة الخير التي نبتت في أرض أبيه ولكنها ملك عثمان الغاصب الذى امتلكها عنوة بعد قتل الأب والزواج من الأم ولا تكاد الأم أن تموت فور عقد قرانها، فالروح الشفافة لا تستطيع أن تحيا بقانون الدنيا الملوث. وتتكرر الأحداث ويحب يوسف الابن (فاطمة) فهو بمثابة (حورس) الذى سكن قلبه حب الأرض وقلب فاطمة. "وحيث إن أكمل صورة ترسمها الأسطورة هي الصراع الدائر بين النبات والموت الذى اتخذ شكله الكامل في عقيدة الخصب الأوزيري ويدور الصراع فيه بين قوة الإخصاب الذى اتخذ اسم أوزير إله الخصب وإله الفناء المتخذ اسم ست"[17]. لهذا اتخذ الكاتب من الصراع حول الأرض وجفاف الزرع في دلالته لعثمان الذى يجسد (إله الفناء والجدب) فعقم عثمان وبحثه عن الإنجاب بزواجه من فاطمة (إلهة الخصب والنماء) وموت يوسف محاورا شكلت الصراع بين حلم يوسف في زواجه من فاطمة واستمراره في رعاية الأرض مما يدل على أنه (حارس إلهة الخصب)، وبين تحويل قضيته الذاتية إلى أسطورة بذهاب روحه إلى العالم الآخر حيث صراع القوى الغيبية الذى ينتصر للإرادة الجماعية؛ فخيانة عثمان والشيخ إمام وسرقتهما لأرض يوسف وأبيه تقابل خيانة(نوت) واللعنة التي حلت بأرض الشيخ إمام وجفافها تقابلها لعنة(رع)، وحمل فاطمة من روح يوسف يقابلها حمل إيزيس من روح أوزيريس، لذلك يأتي المستقبل بـ(حورس) بطلا أسطوريا يحمل وعي وفكر الجماعة ويمثل قيما جمعية.

عثمان: بس أنا دلوقتي شايف يوسف قدامي كأنه أبوه وشايف فاطمة كأنها أمه وزى ما خلصت من أبوه لجل اتجوز أمه حخلص منه واتجوز فاطمة.

يكرر عثمان الظالم (في الواقع) أسطورة الشر، وكأنه (ست) في أسطورة إيزيس وأوزيريس من أجل امتلاك الأرض، وفاطمة بمثابة الأرض رمز الخصب والنماء؛ فالطمع الذى ملأ قلبه واحد مهما تعاقبت الأجيال والأزمان من أم يوسف إلى

فاطمة من الماضي إلى الحاضر. تتكرر الأحداث ليصبح يوسف (أوزيريس) الذى أمسى بعد قتل أبيه (حورس) الابن الأكبر حامي (الأرض) ثم تتكرر ليصبح مرة أخرى (أوزيريس) ومنها إلى حورس وهكذا.

عثمان : وسايب لي يوسف يعيد الحدوتة؟ شيخ إمام يا تشيل يوسف من قلب فاطمة يا حقتله.

إمام : مش فاهم!

عثمان : يا تنزع حب يوسف من قلب فاطمة زي ما بتنزع الزرعة من أرضها يا حنزع يوسف نفسه من على الأرض، وموت لي حبه في قلبها رجع لي قلبها بكر زي ما اتولدت!

إمام : شيء فوق مقدرتي إزاي أموت حبه في قلبها؟!

عثمان : حوله من حب لذنب.

وهنا يبيع حارس الروح الروح بالمال وتنقلب الموازيين ويستطيع عثمان أن يستحوذ بقوة المادة والجسد على الروح التي لن تهدأ ولن تستقر لأنها لا تخضع لقوانين البشر. يستطيع الشيخ إمام أن يُحرّم حب يوسف وفاطمة مدعيا أخوتهما في الرضاعة وتخاف فاطمة الحرام وتحاول أن تبتعد عن يوسف أو كأنما فاطمة التي ترمز إلى الأرض قد أذنبت عندما صدقت عثمان والشيخ إمام في ادعائهما بأنهما أخوان في الرضاعة، وبالتالي يجب عليها أن تتطهر جراء هذا الذنب الذى تسبب في قتل حلم يوسف (في عالم الواقع)؛ فاعتقادها بأخوة يوسف نذيرا بموته ولهذا يستعطف يوسف فاطمة ولكن دون جدوى.

يوسف : وتفوتينى لمين؟ خليكي حنينة يا فاطنة دا احنا من طينة واحدة والطينة واحدة ولا ليش غيرك.

فاطمة : ليك ربنا.

يوسف : وانتى؟

فاطمة : وأنا ذنبي إيه؟

يوسف : ذنبك إنك مشيتي على هواهم.

ويتحول (يوسف) الحالم في عالم الواقع بالتقاء جسده بجسد فاطمة إلى (يوسف) الواصل بعالم الأرواح المدرك استحالة اللقاء في الواقع؛ لأن حب فاطمة ناقص لم يصل إلى مستوى حبه لها فضحى بجسده متخليا عن (الفردية والأنانية) حتى يدفن في باطن (الأرض). ولكي تصل فاطمة إلى مستوى حب يوسف لابد أن يمر جسدها بعذابات حتى تتطهر وتسمو إلى الشفافية لتتواصل مع الأرواح، وهنا تشعر فاطمة بالخوف من (عالم الواقع) ومن عالم (الأرواح) المفزع. لم تدرك فاطمة بعد أن سبب عذاباتها والذنب الذى ارتكبته هو الخوف الذى يجب أن تتحرر منه حتى تصل إلى يوسف حتى ولو كان يوسف في عالم (الأرواح) وهى في العالم (المادي).

فاطمة : أمال أنا خايفة ليه؟

يوسف : هتفضلي طول عمرك كده يا فاطنة.

فاطمة : خايفة عليك يا يوسف، خايفة من الحرام خايفة لا نكون أخوات.

عندما يدرك (يوسف) خوف فاطمة يفكر في أخذ حبة من عقدها رمزا (لخطف قلبها)، وانتحابها عليه إرهاصا بموته وانتقاله إلى عالم (الأرواح)، فخوف فاطمة هو المؤشر بضرورة الانسحاب وبداية عذاب وآلام فاطمة وهو ارتباط جسدها على الأرض(بروحه) في العالم الآخر.

يوسف : إديني حباية!

فاطمة : عايز تعمللي عمل يا يوسف؟

يوسف : عمل؟! طيب يا فاطنة عمل خير.

فاطمة : عايز تعذبني؟ عايز تجريبني وراك طول العمر لا أقدر أجيبك ولا أقدر أسيبك؟

يوسف : عايزك تحبيني قد ما بحبك.

فاطمه : أكتر من كده؟!

يوسف : أكتر.. مفيش أرض هتريحني غير حضنك مفيش بطن هتريح ابنى غير بطنك.

ولكي تصل فاطمة إلى مستوى حب يوسف في عالم (الأرواح) لابد أن تمر بمراحل تتطهر فيها من خوفها ويتم تأهيلها وتدريبها على مجموعة من الشعائر(الصبر والذكر والقهر) وعندما تتطهر الأرض الملوثة بدم جسد يوسف يستطيع جسد فاطمة في عالم (الواقع) أن يتواصل مع عالم يوسف (في عالم الأرواح) وعندها يأتي المستقبل الذى يجسده الابن الأكبر (الحب)- حورس- في الأسطورة؛ فالحب الذى أراد أن تنبته الأرض هو ابنها الأكبر (حورس).

وهنا يستسلم يوسف للموت أي موت الحلم (في الواقع) فقد أحب فاطمة (الأرض) لدرجة أنه (مات فيها) أي أراد أن يدفن في بطنها كالبذرة الجافة الباحثة عن التربة وعن الماء لتنبت بذرة حبه في ظلمة بطنها وتطرح (سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة)، وبذلك ينتصر على الشر فيترك عالم الواقع (بجسده) بينما سكنها بروحه فتصبح معذبة الجسد بذهاب حبة العقد التي ترمز إلى روحها المسلوبة وترك جسدها على أرض (الواقع).

المرأة : الحباية اللي راحت منك هترجعلك.

فاطمة : إمتى؟

المرأة : بعد سنين سبع – تفضل مدفونة في الأرض سبع سنين-.

فاطمة : ليه؟

المرأة : مستنية الروح.

فاطمة : وإيه اللي هيدفنها؟

المرأة : الدم.

وهنا نجد أن الحلم الذى لم يتحقق على أرض (الواقع) بالتقاء جسدي بين فاطمة ويوسف برباط الحب أو الروح يتحقق من خلال الأسطورة وهو التقاء جسد فاطمة (الأرض) بروح يوسف والسؤال الذى يطرح نفسه هو هل بالإمكان التقاء جسدين بالروح في عالم الواقع أم أنه لابد أن يكون جسدا بلا روح وروح بلا جسد (كما في عالم الأسطورة)؟ هذه الفترة الزمنية التي نبأت بها العرافة فاطمة عندما انتزعت الروح من جسدها وتركها يوسف جسدا بلا روح للعذاب (هي سبع سنوات) تتطهر فيها فاطمة من الخوف، وتواصل العرافات مع فاطمة بمثابة شخصيات مساعدة ضد القوى التي تقف أمام إرادة البشر.

المرأة : أول سنة تاخدي من النار الجمر
تاني سنة تاخدي من الدار القهر
تالت سنة تاخدي من الروح الصبر
رابع سنة تاخدي من الكروان الذكر
خامس سنة تاخدي من الليل السر
سادس سنة يرد لك الابن البكر

سبع سنين من عذاب فاطمة تعيش فيها مع عثمان جسدا بلا روح بعد أن يقتل عثمان يوسف للوصول إلى فاطمة، ولكنه يمتلك في الأرض (جسدها) ولا يستطيع أن يمتلك قلبها؛ فقلب فاطمة قد سافر في الماء الطاهر عندما ألقى به يوسف في بئر الساقية بعد صراع مع عثمان. هذا اللون من الشعائر المرتبطة بفعل يحتك بفعل آخر حيث تكون العناصر الدرامية في الأسطورة

قد تكونت، وبالتالي فإن الفعل الشعيري يتحول إلى فعل درامي.

يوسف : اقتلني يا عثمان، فرغ ليلك فيا، لكن مش هتطول فاطمة.. فاطمة معايا أهه (يريه حبة العقد المعلقة في خيط) قلب فاطمة أهه حباية العقد يا عثمان، حباية الحب اللي عمرها ما خضرت في قلبك من عقد فاطمة من عهد فاطمة (يلقي بها في بئر الساقية).

عثمان : انزل هات الحباية.

يوسف : حتى لو مت مش هتطولها يا عثمان، مش هتطول فاطمة يا عثمان، مش هتطول روحي يا عثمان، الحباية سافرت في الميه الطاهرة طول ما السواقي دايرة.

(عثمان يضربه بالفأس)

كل الدنيا بتنده علينا – الليله دى فرحنا يا فاطنه؟!

ويضحي يوسف بجسده متيقنا بأنه فاز بالحب والأرض فقلب فاطمة الذى يسكنه الحب هو الأرض التي تسكنها روح يوسف؛ لقد أصبح أقرب إليها من ذي قبل، لقد دفن في بطنها ومن هنا يتحول حلم الجسد (في الواقع) إلى أسطورة الروح من حب جسدين لم يتقابلا على أرض الواقع إلى بذرة حب تدفن في باطن الأرض لتطرح ثمارا. أخذت الأرض يوسف لتمنح فاطمة حلم يوسف الطفل الذى يرمز لحورس.

الشيخ إمام : سبع سنوات تجف فيها الأرض وتمتنع عن الإثمار إلى أن يتطهر الشيخ إمام. حارس الروح الذى باعها بعرض الدنيا الزائفة، مقابل نصف فدان أعطاه إياه عثمان لترويج أكذوبة تحريم زواج يوسف وفاطمة بسبب رضاعتهما من أم واحدة، وبذلك حرم الحلم من تحقيقه على أرض الواقع؛ فكان السبب في عذابات فاطمة وإزهاق جسد يوسف.

وبعد عذابات فاطمة يقابلها الشيخ أمام – ليكشف لها أن يوسف ينتظرها، وأنه جاءه في الحلم بعد أن تاب وتتطهر من ذنبه.

تهرب فاطمة بجسدها لتبحث عن روح يوسف على يقين من أن يوسف حي وأنها سوف تقابله. تبحث فاطمة عن مصدر الصوت الذي يلاحقها في خوف (هذا الصوت دليل على خطوات التحرر من الخوف) حتى ترتقي فاطمة إلى مستوى حب يوسف فهي تتقدم إلى عالم آخر – عالم شفاف مقدس لا يجرؤ على دخوله إلا المخلصين الأوفياء للأرض وللحب.

اقلعي مداسك

اقلعي خلخالك

افرطي عقدك

فكي ضفايرك

اقلعي ثوبك

اقلعي خوفك

وهنا يغوص الكاتب في أعمال الوجدان الإنساني في التفتيش عن مصادر الحق والخير والجمال من خلال القصص والأساطير والعقائد والأديان والطقوس والمحاسبات بحثا عن النبع الروحي الذى غذاها، وعن تلك الأنهار الجوفية السارية في باطن الوجدان التي لا تراها العين وكأن الصوت الذى يدل ويرشد فاطمة إلى الخير والجمال يدلها على مراحل معينة لابد أن تتجاوزها لتلحق بيوسف متجاوزة الحب الفردي أو حب الجسد بينها وبين يوسف في عالم (الواقع) عالم الحلم إلى الحب الجماعي في عالم (الأرواح) عالم الأسطورة،

وكأن الكاتب يعيد صياغة الواقع متجاوزا الواقع الكائن إلى ما يجب أن يكون مضمونا شكلا ورؤية وأسلوبا. وكأنه يفكك الواقع من أجل إعادة صياغة قانونية الجماعة؛ وذلك في خطوات تحرير الإرادة من الخوف ودخول عالم الوعي المستتير، وكأنه عالم مقدس يتطلب أن تخلع مداسها وهو ما جرى عليه العرف كطقس من الطقوس (خلع الأحذية) في الأماكن المقدسة.

كما يأتي (بخلع الخلخال) وكأنها ترمز إلى فك القيود ثم (فرط العقد) وهي تحرر حبات العقد لتفصل بين الروح والجسد؛ كي تستطيع أن تدخل العالم المقدس لابد أن تكون روحها أقوى (فكي ضفايرك) تحريرها من الخجل والخوف وعودة إلى الفطرة وترك كل المكتسبات الدنيوية.

(اقلعي ثوبك) وكأنها تأمرها بخلع ثياب الدنيا (عالم الواقع) بكل مكتسباتها لتدخل عالم آخر لا تدركه، وبالتالي تخافه كما تخاف التجديد والتغيير – ولكنه عالم أفضل من عالمها وهو عالم (الأرواح) عالم الأسطورة الذي سوف تجد فيه كل المرفوض جائزا وكل المستحيل في عالمها ممكنا في ذاك العالم، وكأنها دعوة للثورة للتغيير وهدم قانون الفرد لتبني القانون الجمعي عالم الممكن الذي نبحث عنه في اللاوعي الجمعي.

اقلعي خوفك يا فاطنة

(خايفة من إيه؟ من الليل اللي حوالكي؟) الليل المجهول الذى تخافه، في الليل فقط يظهر (القمر). (ده حبيبك يا فاطنه) أي أنه في عالم (الأرواح) فقط تتحقق (الأحلام). (والشال اللي كنتى بتتداري فيه وانتي رايحة تقابلي يوسف لاجل ما حد يشوفك دا دروة العاشق وسكة الواصل وغنوة الصابر وانتي عاشقة وصابرة وواصلة يا فاطنة) تقصد أن الشال في عالم (الواقع) كان يغطي (حبها ليوسف) حب الجسد لكن الليل في عالم (الأرواح) يغطي (حب الروح).

فالشال هو الحب والليل هو الحب، الحب الذى كان يمنح مقابلاتها ليوسف الشرعية الحب الذى كانت تخفيه فاطمة من عيون الناس هو نفسه (الحب الذى تخافه فاطمة الآن وتحاول المرأة أن تخبرها أن الليل الذى يخيفها هو حبيبها يوسف لكن في صورة أخرى أو عالم آخر يختلف عن عالم الواقع عالم الروح لقد خافت فاطمة في المرة الأولى على حبها من أن ينكشف بين الناس لأنه مازال غير شرعي حب جسد لجسد، وخافت في المرة الثانية لأنها في طريقها إلى التواصل مع الحبيب ولكن في عالم آخر؛ عالم الأرواح والكشف الذى سوف تتواصل فيه مع روح يوسف.

يثير انتقال فاطمة من عالم الأحياء (الواقع) إلى عالم الأرواح الخوف كانتقال الأرض من قانون إلى قانون آخر من نظام إلى آخر من أيديولوجيا إلى أخرى، ولكن الحب الذى جعلها تتحرر من الخوف في عالم الأحياء من أجل الحبيب، يجعلها تتخطى الخوف من الأموات وتقتحم عالم الأرواح لتصبح واصلة بالحب.

صوت المرأة: (خايفة من الأرض يا فاطنة)

دى أمك اللي حبتك

ولما أخلصتي لها إدتك قلبها

دي الحضن الكبير اللي ساعدك في يتمك

ولسه هيساعدك ويساعد ابنك

صوت المرأة : دي أرض يوسف

دي أم يوسف

ولما أخلص لها إدته سرها

دي أم يوسف اللي حبته قبلك – اقلعي

خوفك يا فاطنة – قبل ما يوسف ينزل أرضك

وهنا يشترط الكاتب الإخلاص من أجل أن تعطي الأرض قلبها (أي حبها) ومن أجل التقاء الروح مع الجسد فقد قابلت فاطمة بجسدها روح يوسف عندما تواصلت بإخلاص وعندها قد ارتوى الشوق الكبير، وشربت الأرض العطشى، وأنبتت البذرة الجافة، وأصبح يوسف رمزا للنماء والإخصاب الجمعي للإنسانية ولكل من أخلص وتطهر وتواصل واشتاق. كما حملت فاطمة في ابنها أنبتت أرض الشيخ إمام واخضرت الأرض وحل الخير والعطاء ليعطينا درسا في كيف نفثت روح يوسف الروح والحياة في بذرة عثمان الجافة النافقة لتخضر وتحيا في أسطورة متكررة عبر الزمان!

إمام : المطرة جت وأرضى هتخضر يا فاطنه.

عثمان: فاطنة يبقي يوسف لسه حي.

هى قالت إنه حي – وراحت له الجبانة

يبقي دا ابنه – لأ ابنى أنا

لكن أنا قتلته لأ مقتلتوش دا كان حلم مش حلم

دا علم آه الروح

المرأة: ماتخافيش يا فاطنة انتى محروسة، وأرضك محروسة وابنك محروس.

ينتصر (الحب) على الفساد دائما حتى لو لم ينتصر في عالم المادة وليس معنى (خسوف القمر) في الدنيا موت (الحلم) الذى يجسد الحب بل هو موت للجسد فقط ولكنّ الحب باق طالما الروح باقية (أما الزبد فيذهب جفاء...). فموت الجسد كالقمر في حالة الخسوف (موت للحلم في عالم الواقع) ولكنه حياة للروح الشفافة التي لا تظهر إلا بأفول الحياة أو ظهور الليل، ولهذا فإن القمر لحظة الخسوف يكون مع بنات الحور ويتوارى عن بنات الأرض.

فاطمة : (أنا خايفة) يطل القمر شاحبا.

صوت المرأة : خايفة من إيه يا فاطنة؟

م القمر اللي طل عليكي

دا طل على وشك – دا ابنك الصغير

يا ما غنيتي له وانتي عيلة

يا ما رضعيته وانتى صغيرة

ويا ما غضبتى عشانه وناديته

لما بنات الحور كانوا بيداروه

إتمللي فيه يا فاطنة إتمللي فيه

فاطمة(يوسف):وشوفي طلعته بتفكرك بإيه؟

وهنا نجد أن الغاية التي يسعى إليها البطل الأسطوري هي غاية مطلقة تتعدى وتتجاوز حدود الزمان والمكان "فحياة البطل الأسطوري ليس في التماس السعادة الفردية بل هي في الحقيقة أكبر من وجوده الفردي، ويعتمد إلى حد كبير على العون الخارق، وهذا الاعتماد على القوة المساعدة ينبع من موضوعية البطل الأسطوري"(18).

تتوافر في شخصية يوسف البطولة الأسطورية وذلك لأنه في صراعه لتحقيق حلمه بزواجه من فاطمة يستسلم ويتخلى عن الحلم الذاتي لينصرف بروحه إلى قوة غيبية أقوى تساعد فاطمة بل وتساعد الإرادة الجمعية في صراعها ضد القوى التي تقف أمام إرادتها.

مسرحية عاشق الروح:

تتخذ مسرحية عاشق الروح الخط الأسطوري نفسه في الأماكن والموتيفات والشخصيات وسوف تقوم الباحثة بالتركيز

على الأماكن في مسرحية عاشق الروح. تهفو مسرحية عاشق الروح إلى الحرية والخلود؛ فالأرض تتمرد على كل من يحاول أن يمتلكها أو يقودها إلا بالحب. فكيف للإنسان أن يكون خالدا خلود النيل؟ فهذا هو السلطان الذى حارب من أجلها بالسيف ترفضه وترفض حمايته على الرغم من ولائه فقد دخل صراعا بين القوة المادية والوجدان المرهف بين السلطان المحارب والسلطان المحب، الذى يمر بأماكن مختلفة من أجل أن يصل إلى الحب المفقود وأن يستعيد الروح الغائبة إلى الأرض العاصية حتى ترضى فالسلطان يمر بأماكن مختلفة على طول أرض مصر، في رحلتين مختلفتين رحلة الجسد، ورحلة الروح؛ الأولى في القبور والأضرحة حيث غياب الجسد والأولياء الصالحين وسر خلودهم وبقاء ذكراهم وأرواحهم، والأخرى في النيل حيث غياب الروح والتعرف على أسرار عودة الحب المفقود بصحبة خضر الراوي والتخلي عن سيفه وسلطانه. مرور السلطان بهذه الأماكن هو تطهير للروح للوصول إلى خلود الجسد حتى لا يطويه الزمان بالنسيان فهي رحلة البعث– تذكرنا بتجميع إيزيس لأشلاء أوزيريس من جميع محافظات مصر بعد أن قطّعه ست ووزع أجزاءه على جميع المحافظات– كما يذكرنا بمراحل تطهير فاطمة ولكن في حلم يوسف وتطهير الجسد من عرض الدنيا الزائف لترتقي بروحها وتستطيع التواصل مع الأرواح بمساعدة العرافات مصدر النبوءة كما في الأساطير وهو ما يحدث أيضا للسلطان في عاشق الروح.

العرافة الأم : معركتك الأخيرة يا بيبرس
العرافات : معركتك الكبرى
العرافة الأم : مع نفسك
العرافات : مع سلطان أقوى
العرافة الأم : فإن انتصرت كتب لك الخلود
العرافات : وإن هزمت طواك النسيان

تكشف العرافات للسلطان إنه سلطان الدنيا ولكنه لم يستطع أن يكون سلطان القلوب.

فسوف يهزمه الموت بنسيان أعماله وانتصاراته ولكنه إذا أراد الخلود فعليه بتطويع نفسه وتهذيبها. ولن يتسنى له ذلك إلا إذا قام بتطهير ذاته والتخلي عن سلطاته وسيفه حتى يستطيع امتلاك القلوب. ولكن السلطان يعتقد أن سبب غياب النيل (وغياب الحب) هو عدم اعتراف الخليفة به وعدم شرعيته كقائد وسلطان على الرغم من انتصاراته فهو يبحث عن الحب الغائب وتدور المسرحية في جو أسطوري وفي إطار التكيف الأسطوري الذي يتجسد بمخيلة كبير الحرافيش "العاصي" في صورة فتاة تصعد له من جوف النيل تطلب عذراء جميلة يلتهمها بأمواجه كي يمنح أهلها مياهه الوفيرة مستعيدا بذلك الأسطورة الفرعونية المتسللة عبر الزمن وتغيراته العقائدية من مسيحية وإسلامية. وهنا نجد العلاقة بين امتصاص روح الفتاة وعودة النيل وشرعية السلطان.

فالشرعية التي تأتي بحد السيف لا تجعل النيل يعود ولكن عودة النيل تحتاج إلى تحرير الروح من الجسد النفعي فالنيل لا يعود إلا بالحب المتحرر من كل قيد والمحرر للذات من كل رغبة في التسلط على الآخرين.

كان تحرير السلطان للبلاد بالسيف خطوة أولى في تحرير المجتمع ومن خلال تجاوز البطل لهذا الصراع وانتصاره على العقبات "ينطلق

البطل نحو الصراع الثاني والأكبر وهو صراع داخلي يؤرق البطل ويدفعه لحسمه ولصالح توازنه النفسي، وبانتصار البطل تتحقق النبوءة التي مهدت لميلاد رسالته"[19] فالحب لا ينمو في مجتمع مغلول اليد والعقل، ومن هنا تأتي أيقونة الخصيان التي استخدمها الكاتب عندما قام السلطان بقمع شعبه بالسيف، فشخصية العاصي كبير الحرافيش الذى يعبر عن المكان ويجسد المجتمع بتسلطه (البدني والروحي) يعبر عن صورة المجتمع في غياب الروح على الرغم من انتصار قائدهم وتحرير بلادهم.

أنا سمعت أن الشرع حلل أكل البنى آدمين في الظروف الصعبة

اللي حاسس إنه هيموت يقول أنا أولى به من الغربان وربنا

قال الحي أبقى من الميت وأنا باقول السمين ياكل النحيف

هذا التسلط البدني والصورة المرعبة في المجتمع استطاع السلطان أن يقصيها بانتصاره وبالتالي إخصاء (العاصي) حفاظا على الأرض دليل على تحرير يده وعقله وتكبيل ذاته وروحه ولكن العاصي أو المجتمع يستنكر شرعية السلطان على الرغم من اهتمامه بحماية الأرض فقد منع التسلط البدني ولكن التسلط الروحي ما زال كائنا بالمجتمع بسبب عدم شرعيته وهو ما يذكرنا أيضا بحبة العقد التي أخذها يوسف من فاطمة فهي الروح المفارقة لجسد عثمان أي الحب المفارق لشرعية السلطان.

العاصى: يبقى مين اللي أذن لمولانا يحكمنا؟ السيف؟ صحيح سيفه بتار وقدر يمنع التتار يدخلوا المحروسة وصحيح سيفه هزم ملك الفرنجة لكن الشرع شرع، والشرع قبل السيف والحكم ما يبقاش حكم إلا إذا أذنه الشرع.

– آه يا بطني!

فالعاصي الذى يجسد المجتمع يتحدث بلغة الشرع مازال ممزق الروح كالبذرة الجافة في باطن الأرض تنتظر (الماء) كي يهبها الحياة، ومن أجل عودة الروح لابد من زوال الجسد (أي التخلي عن عرض الدنيا)، ولذلك يتسلط العاصي مرة أخرى ولكن تسلطا روحيا في تكيف أسطوري بإلقاء (فتاة بكر) في ماء النيل قربانا، فالتضحية بالجسد إرهاصا لقدوم الروح (أي الخير والعطاء)، ولهذا أقدم العاصي (رمز الشعب الذى يحيا بلا روح) على تقديم جسد غزالة رمز الوطن قربانا للنيل متطلعا للبقاء، ولكن بعد إنقاذ خضر الراوي لغزالة من الغرق، يعود إلى واقعه حارسا لسيف السلطان ويتحول العاصي من حارس للروح إلى حارس للسلطان، ويتم إخصاؤه ويسمى بالراضي للتحول من حارس للشرعية إلى حارس قوة السيف. فإنقاذ غزالة من الموت هو عودة المجتمع من أسطورة البقاء إلى حلم البقاء ليعود السلطان ويصارع من أجل حلمه في الخلود، وكيف يستطيع أن يكون سلطانا للأرض وسلطانا للقلوب معا وشرط بقاء واحدة هو زوال الأخرى. فمن يملك الأرض ويكبل حريتها لا يستطيع أن يملك القلوب، كيف يوحد بين ثنائيات متناقضة تستعصي على التوحيد (الأرض والروح) والقوة والحب والامتلاك والحرية والحياة والموت؟ كلها ثنائيات بين الواقع والغيب بين الحلم والأسطورة لا تتحقق واحدة إلا بزوال الأخرى. فهو تدريب قاسٍ لمن يمتلك الأرض في الزهد وتهذيب الذات

وتطويعها للعامة. لقد استطاع السلطان أن يأخذ (غزالة) تجسيدا للبلد في قصره ولكن روح غزالة معلقة بمن أنقذها من الموت. ووجودها في قصر السلطان مؤقتا إلى أن يتفتح وعيها.

غزالة: وأنت محتاج الناس يا مولاي؟ هي الملوك بيحتاجوا الناس؟

الملك: زي الناس ما بيحتاجوهم يا غزالة حب الناس هو اللي بيدفّي قلب الحاكم.

ومن أجل أن يمتلك الملك قلوب الناس يأمر حراسه باستقدام غزالة إلى القصر كناية عن امتلاكه للأرض التي تجسدها غزالة. يستطيع السلطان أن يسيطر على الأرض بسيفه وإخضاع القلوب بإخصاء العاصي والإمساك بغزالة) كناية عن قمع البدن في عدم وجود الروح (بسجن خضر الراوي) ويغير اسم (العاصي) إلى (راضي) و(غزالة) إلى (شادن) ليختزل السلطان الزمن حتى يستطيع أن يحقق الشرعية ويكسب حب الناس وعندها يفكر في الزواج من غزالة لأنها واحدة من الشعب وسماها شادن حتى لا تهرب من القصر كناية عن عدم اكتمال وعيها والسيطرة عليها وقمع تطلعها إلى الروح الغائبة (الحب) الذى يجسده خضر الراوي.

الملك: أنت من دلوقت اسمك شادن.

غزالة: يعني إيه شادن؟

الملك: يعني غزالة برضه بس لسا صغيرة عشان متقدرش تجرى وتهرب من القصر.

غزالة: هو الحرس جابني هنا عشان يحبسني يا مولاي؟

الملك: أنا اللي أمرتهم يحبسوكي.

غزالة: ليـه؟

الملك (لنفسه): لو تزوجتها وهي من العامة كان ذلك كفيلا بأن يحبني الناس.

وهكذا يخطيء الملك في تقدير الأمور مرتين؛ الأولى عندما اعتقد أن اعتراف الخليفة به سيمنحه الشرعية، وثانيا عندما اعتقد أن زواجه سيمنحه الشرعية الغائبة، إلا إنه يستدل على الحل من العرافات مصدر النبوءة.

العرافة: تمهل أيها القائد المنتصر

العرافات: يا من عاهدت سيفك بالبعد عن الدم وقت السلم وعاهدت قلبك بالسمو عن الظلم يا من قهرت الأعداء ورفضت أن تسمى باسم القاهر حين حذرناك، لا تتزوج غزالة!

العرافة الأم: فغزالة لم تكن عروسا لك، ولا تسجن خضر الراوي فالناس لن تغفرها لك فغزالة محروسة وخضر الراوي موعود.

فغزالة التي تجسد (الدنيا) تشعر بتحقيق حلمها على الأرض وكأنه يأتي إليها من الجنة عندما ينقذها خضر الراوي فخضر هو الحارس وهو المنقذ وهو عين العدالة على الأرض.

غزالة: حاسة كأني بحلم، كأن صوتك جي من الجنة كأني عرفاك من قديم الزمن. وأنا اتولدت على إيديك يا خضر لولاك كنت مت "وكنت غرقت" لولا شيلتنى على كفوفك الحنينة وأنا بين الحياة والموت. الثمرة اللي أكلتها وحفنة الماء اللي سقتهالي كان فيه المحاياه.

بين الحياة والموت بين (الحلم والأسطورة) يحيها خضر بثمرة وحفنة من الماء يردها حارس الأرض إلى الحياة الدنيا. مؤكدا أنه طالما ثمة توازنا على الأرض (بحماية السيف وحماية الروح) فستعيش وتبقى الأرض. تبدأ رحلة الملك في البحث عن الحلم

الغائب، حلم الخلود في جميع محافظات مصر. ونتتبع التراث الشعبي حيث الولي أو المرشد الذى يحل بكافة ربوع المحافظات بمصر تناصا مع التراث الشعبي ومع القرآن الكريم في صورة الكهف لتكون رحلة الخضر في كل محافظات مصر مع الملك دليلا على أن الأرض لها أولياؤها المرشدون للملوك. وأثناء رحلة الملك للبحث عن الحب الضائع أو الروح المفقودة تتمزق روح غزالة بين طلب السلطان زواجها وبين حبها لخضر وبين إلقائها قربانا في ماء النيل. لمن تكون غزالة؟ للواقع؟ أم للحلم؟ أم للأسطورة؟ فغزالة هي واقع السلطان عندما تصبح جارية لديه، وهي حلمه بحريتها في حبها لخضر، وأسطورة الخلود عندما تنتصر الروح على الجسد فيموت الجسد وتصعد الروح. لمن سيكون الانتصار هل ستحيا غزالة بالقمع عند زواجها من الملك وتُحبس حريتها ويغيب الحب؟ أم ستحيا غزالة بالحب عندما يتجرد الملك من نفسه السبعية ويترك غزالة لحريتها؟ أم سيتصارع الجسد والروح (خضر والملك) وتتحول غزاله لأسطورة ليتحقق التوازن في العالم الآخر الذى لم يستطيع الملك أن يحققه على الأرض؟

شادن : هو أنا جارية؟

السلطان: لحد دلوقتي جارية؟

شادن : هو أبويا باعني؟

السلطان: الوزير اشتراكي.

شادن: من مين؟

السلطان: المحتالين دلوقتي كتير ممكن واحد يبيع أي واحدة من غير ما تعرف. مع المجاعات الضمير بيموت لكن متنزعجيش وكونك مش عارفة إنك جارية، وكونك عايشة هنا على إنك حرة ده يخليني أحس إني اخترت واحدة حرة.

لم يدرك الملك أن (شادن) أو الأرض التي يريد أن يمتلكها أصبحت جارية كما لا تدري الأرض ذلك عن نفسها فقد باعها الوزير ورئيس الحرس للتجار.

الوزير: الفوضى زي ما هي والناس زي ما هي وكأن الشرائع والقوانين اختفت! هتقول إيه لمولانا السلطان؟

رئيس الحرس: محدش هيجرؤ ينطق، أنا حعمل تجريدة ترهيب حالا.

الوزير: أنا مش خايف غير من التجار اللي بتاخد منهم الجبايات في السر.

وبامتلاك شادن تتحول إلى جارية وتسوء حالة البلاد والملك غافلا عن العباد وعن سر عدم حب الشعب له؛ (فالحب) لمن يعطيه الحرية وليس لمن يمتلكه، ولذلك تعزف شادن عن حبه ويطوف قلبها شغفا بالخضر، أحد أبناء الشعب، ويحاول أتباع الملك إخفاء تلك الحقيقة عن السلطان ويقرروا إبعاد الشيخ منصور أبو شادن ومستشاره عنه بوقيعة. واختاروا الأماكن الخالية من الناس عندما طلب الملك تفقد أحوال العباد.

رئيس الحرس : منين الأماكن الخالية م الناس؟

الوزير : الأضرحة والقبور.

رئيس الحي : أماكن الشفاعة والبركة والنذور.

الوزير : ويمنع التصريح لأي جنازة.

مدلول الجبانة والقبور هنا- حيث تحل الروح وإقناع السلطان بمدى الحب والرضا والبركة التي تحل بالناس، وهو الشيء الغائب الذي يحاول الحراس إيهام السلطان بوجوده. وكيف تكون القبور والأضرحة، كأماكن أيقونات تحمل مدلولا بين (الحلم والأسطورة)؟ ومتى تتحول من الواقع للحلم؟ ومتى تتحول من الحلم

للأسطورة؟ وهو ما سوف تفسره الأماكن والقبور التي تنقل إليها السلطان باحثا عن مدى تحقيق الواقع المنشود.

فالصمت المخيم على المكان هو واقع المجتمع المغلوب على أمره، صمت الجسد المادي الذى يجسد الرضا في الواقع (إخصاء الإرادة) وكبت الحرية، ولكن على الرغم من منع التصريح للناس بمرور أي جنازة إلا أنه تأتي المقادير بما لا يرغب الوزير ورئيس الحرس بوجود أشخاص بالأضرحة تعرض شكواها للأولياء الصالحين حيث تسكن الروح الطاهرة ويتحول هنا الواقع الصامت إلى حلم الناس بالخلاص استنجادا بالروح الطيبة للنظر إلى حالهم بالدعاء على من ظلمهم وجعل واقعهم مقيدا صامتا في جميع محافظات مصر.

يبدأ السلطان بمحافظة الغربية حيث القطب الصوفي السيد البدوي؛ فالضريح هو مكان للروح حيث الحب المدفون في باطن الأرض.

السلطان : ضريح مين؟

القاضي : السيد البدوي.

السلطان : آه القطب الصوفي؟

وهناك نجد فلاحة تشتكي حكيم البقرة التي تملكها بأنه سحب خيرات البقرة من زبدة وجبنة حتى جف ضرع البقرة وأصبحت جلدا على عظم، كناية عن مص دم الفقراء الفلاحين، بالتضليل والادعاء بأن البقرة مريضة.

الفلاحة : لو مكنتش عيانة والحكيم بيغشنا إبليه بمرض يخللي حكيم البني آدمين يحلبه زي ما حلبنا.

(تعري رأسها) : عريت راسي ودعيت على اللي في بالي!

يحتار السلطان ويسأل عن اللي بالها ودعت عليه ولكنهم يذهبوا إلى مكان آخر حيث الإسكندرية حيث (المرسي أبو العباس)، ويأتي رجل يشكي البلدية التي تأخذ منه الفاكهة كل يوم والميزان والسنج.

البائع : شقيت قفطاني ونمت على البحر عريان مستني منك انتقام ولو بطوفان يا مرسي.

ويذهب إلى الصعيد حيث الإمام (عبد الرحيم القناوي):

المرأة : قتلوا ابنى الوحيد .. حرس السلطان قتلوه.

أنت يا قناوي نضرى راح من البكا عليه سايقة عليك النبي تعميهم كلهم زي ما عموني قريت عليهم المعوذتين وعدية ياسين (تبكي).

الوزير : دعوتها غير جائزة شرعا يا مولاي لأن راسها عريانة.

تدعو المرأة أيضا على السلطان وأعوانه وتعري رأسها، ولكننا نعرف ذلك من خلال الوزير الذى يفتي بأن دعوة المرأة غير جائزة لأن (راسها عريانة) وفى التراث (تعرية الرأس) هي محاولة لكشف المستور والخروج على النظام الأبوي والدعوة ضده ليست حلما من الانقلاب ولا الثورة في الواقع ولكنه استنجادا بقانون السماء لاسترداد الحقوق؛ أسطورة القهر المتكررة عندما يعجز البشر عن الانتصار على القهر والظلم، فجميع الشخصيات باختلاف محافظاتهم واختلاف مهنهم من (الفلاحة، والتاجر، أو القتيل الشاب) فمن استلبت خيراتهم واستبيح شرفهم يلجأون إلى السماء يدعون على السلطان والوزير الظالم بطريقة تراثية متفق عليها في ثقافة المجتمع المصري ومجتمعات أخرى؛ وذلك تضرعا إلى السماء لتغير الأحوال التي عجز البشر عن تغييرها في مختلف الأماكن والمحافظات.

ففي السيد البدوي بالغربية تقول المرأة: عريت راسي ودعيت على اللي في بالي، وفى المرسي

أبو العباس بالإسكندرية يقول التاجر: شقيت القفطان ونمت عريان، وعند عبدالرحيم القناوي بالصعيد يقول الوزير عن المرأة إن دعوتها غير جائزة لأن رأسها عارٍ.

والشاب الذى يبحث عن نسبه: "حلقت راسي جلط ودعيت على السلطان والوزير" وعندها يحاول الوزير أن يقتل الشاب الذى يجسد مستقبل هذه البلد عندما أخبره أنه ولد سفاحا من الوزير الذى استلب شرف أمه رمز (الوطن) بحجة أنه سيرفع عنها الجباية (كناية عن الاستعمار) لتتجلى أسطورة المرأة المقهورة في الأرض المسلوبة أو العكس ولكن القاضي يمنعه منبها أنهم في حضرة سيدي الولي وللولي جنوده، وعندها يغضب السلطان من القاضي فهو الذى يحكم مصر كلها وليس هناك آخر يحكم ولا شرعية غير شرعيته ليتجلى لنا مدى تفهم القاضي لقوة الشرعية الروحية للأولياء حينما يفقدها الملوك وتتحول ممالكهم إلى مجرد جارية مقموعة.

ولجهل السلطان بالشرعية لروحانية الأولياء يستحيل تحقيق حلمه في الخلود لأنه فاقد للتواصل الروحي الذى يتمتع به من ينكشف عنه المستور ويصبح عارفا بكل الأمور، ولأنه سلطان غافل عما يفعله رئيس الحرس والوزير فقد غابت عنه الشرعية، ولن يستطيع الخلود إلا إذا خلع عباءة السلطان ولبس عباءة الأولياء في الزهد والتواصل، فجاءه السلطان وعباءة الولي يستحيل أن يلبسها جسد واحد لأن السلطان حلم ولكن الخلود أسطورة.

السلطان : انتبه يا قاضى القضاة وتذكر أنني أحكم مصر كلها!

القاضي : عفوا يا مولاي فالحاكم هنا هو الولي.

السلطان : ماذا؟ الأولياء يشاركونني الحكم؟

القاضي: يساعدونك في الحكم دون قصد يمتصون غضب الناس أوقات الكرب، فهم الجذور التي تتماسك بها التربة ويتشبث بها الناس في القصر، فإذا كنت قد خرجت في تلك الرحلة لكى تعرف الناس فتريحهم فيحبونك فتدخل قلوبهم فاخلع عباءة السلطان قليلا والبس عباءتهم.

وكما أن الأولياء هي الجذور التي يستمد منها الناس العقيدة والثبات فهم -أيضا- يعبرون عن التراث الذى يحمل الحب للبشر والإنسانية، ولكن السلطان لا يستطيع أن يحكم الناس بالشرع حتى بعد شهادة الخليفة، فالسلطان يهفو إلى الخلود بالحب ويعطي العهد والأمان للخضر ولكل إنسان حتى يستطيع أن يصل إلى ما يرنو إليه.

السلطان : أريد أن أحيا في قلوب الناس أبقى بعد الرحيل

أغنية يرددونها عاما بعد عام وجيلا بعد جيل

أريد لروحي أن تظل في سماء هذا البلد.

وبعد أن ينتهي السلطان من رحلته في الأضرحة والقبور في جميع محافظات مصر حيث الجسد الثاني والروح الباقية للتواصل مع الشعب بمصاحبة حاشيته وتناصا من خلال القرآن الكريم في صورة الكهف يخرج في رحلة أخرى من خلال النيل عابرا محافظات مصر بمصاحبة خضر الراوي؛ رحلة الروح لبقاء الجسد باحثا عن الحب ولكن دون سلاح متجردا من سيفه رمز القوة وكأنه يحاول أن يجمع بين امتلاك الأرض وحب الناس، أو يجمع بين حلم السلطة وأسطورة الخلود.

السلطان : الحب يا شادن مع غياب النيل غاب معاه الحب، الخيط اللي بيلضم الناس ببعضهم انقطع – العقد اللي لاممهم انفرط والحاكم غاب.

شادن : مولاي!

السلطان : النيل هو اللي حاكم دلوقتي مش أنا، غيابه بيِّن عجزي قدام الخلق.

يربط الكاتب بين غياب النيل وغياب الحب؛ فالحب حاكم غاب وانفرط عقد شعبه، كما انفرط عقد فاطمة في حلم يوسف عندما فرطه يوسف ليأخذ (حباية القلب) ويذهب بها إلى العالم الآخر ليغيب عنها الحب ويدفن في بئر الساقية، وتجف أرض الشيخ إمام ولا تنبت أي بذور لغياب بذرة الحب الصادق التي يجسدها يوسف.

ولكن السلطان الراغب في الخلود يسعى إلى خضر الراوي ليكون دليله في النيل للوصول إلى مراده الذى أخفاه عن الجميع، فهما وجهان لعملة واحدة يجسد السلطان الجانب المادي والخضر الجانب الروحي. ولكن يشترط الخضر على السلطان إذا حصل على مراده فليوصله هو الآخر إلى مراده ، ويوعده السلطان ويمنحه لقب (وزير) لكن الخضر يرفض ويرى أنه من الأفضل أن يكونا (أصحاب) ويرفض اصطحاب الحرس والسيف ليجرده من كل شيء سوى حب الناس لأنها رحلة روحانية ولتكون رحلة التطهير للسلطان مما علق به من ذنوب.

تبدأ الرحلة ويتقابلا مع قاطع طريق، وفي الحقيقة هو صانع سيف السلطان، ويسيء السلطان معاملته ولكن الخضر يرشد السلطان بالتأني لعله كان صاحب حرفة وفقدها بسبب الجفاف. ويعلن السلطان عن شخصيته للرجل غير أن الرجل لم يصدقه لتجرده من السيف الذى يميزه، وعندما استحال مرورهم كان صوت الخضر هو جواز مرورهم حيث مررهم الرجل فور سماعه ليقول: (فهي رنة المحبوب سلطان القلوب) ويختصه قائلا: (مولاي ذو النون) وكأن سيف السلطان هو سبب الرجس الذى حل بالرجل ورمز لمنافقة الحكام وخراب الضمائر.

المتسول: كنت أمهر صانع في النقش والتطريز ومن ساعة ما حطيت فني في خدمة سيف السلطان فقدت موهبتي.

ثم يتقابلان مع كهلين؛ رجل مسيحي كسيح ورجل مسلم أعمى، وكأن اختلاف الدين واختلاف العلة رمزا للشيء الغائب في كل دين والذى يكمله كل دين للآخر ويرمز أيضا للتناقض بين الجسد والروح وضرورة تكاملهما بين علة السلطان في فقدان الروح وعدم اهتداء الجسد إلى الروح والنور بالعمى وكأن المسلم الأعمى والمسيح الكسيح يكملان بعضهما حتى يستطيعا الحياة في هذه الدنيا، كما يكمل السلطان وخضر الراوي –في صحبتهما– بعضهما البعض (قوة الجسد وقوة الروح).

السلطان : إزاي عايشين هنا لوحدكم وأنتم الاتنين عاجزين؟!

الشيخ : لسنا وحيدين يا هذا فالوحيد هو من خلا قلبه من الحب.

وعلى الرغم من خوف الرجلين وتركهما للمكان إلا أنهما يوحيان بإعطاء الطاقية المطرزة لمن يستحقها، وهو خضر الراوي، وينتصر الحب للمرة الثانية ومعه خضر الراوي ثم ينتقلان إلى موكب نساء بملابس ريفية سوداء يحاصرن فتاة ذات ملابس زاهية ويبدين حولها كالغربان لاتهامها بالخروج عن طوعهن وفتح بابها للغرباء ويحاولن رجمها ولكنها تستنجد بالسلطان مبررة أن هذا

العاشق زوجها وأبو عيالها وتكشف عن اسمه (خضر الراوي) فيأمرهن السلطان بوقف الرجم وقد أخبرهن بأنه السلطان، وأنها وزوجها في حمايته لتضحك النساء ساخرات في وقت واحد.

النساء : وهو فيه سلطان دلوقتي غير الموت!

ففي رحلة عودة الروح إلى الجسد لا يملك السلطان أن يحمي الروح لأنها عندما تترك الجسد يصبح الموت وحده هو السلطان ليموت الحلم وتحيا الأسطورة كما يموت الجسد وتظل الروح سابحة ولهذا تقف العرافات لتدعو في ابتهال تغير الموقف ورجوع الروح إلى الجسد برحلة السلطان وخضر في النيل كما لو كانت إيزيس تجمع أشلاء أوزيريس لتعيد لجسده الروح مرة ثانية من كل مكان، فهي رحلة جمع الأشلاء. بتواصل خضر مع السلطان تعود الروح إلى الجسد ويلتئم الجسد بروحه المبتورة والغائبة ويستميت السلطان لتحقيق حلم الخلود.

السلطان : وحيدا جئتك أيها الأب الحنون، وحيدا أنزل إليك، ووحيدا أغتسل فيك يا من تملك القوة والزمن وتخفي بين طياتك أسرار الخلود، يا من وهبت مصر المحروسة الخضرة والبهاء، وحيدا أغتسل فيك عاري الصدر عاري القلب خالصا من عباءة السلطان كاشفا عن قلبي القديم طفلا صغيرا تائها يرجو حضن الأب.

في هذه العبارة تصريح ضمني ومباشر في أهمية الرجوع إلى التراث وإلى القديم والتجرد من كل مكتسبات النفس ليرجع بقلب طفل نقي من الشوائب والمصالح الفردية حتى يتحقق الحلم بالتجرد والعري من خلال التراث. وما أن يتطهر السلطان من سيفه وسلطانه حتى يفاجئه الوزير ورئيس الحرس والعاصي يمسكون سيف السلطان مسكة رجل واحد، ويهمون بقتله لكن الملك ينتزع السيف في لحظة المباغتة كما لو كان يمتلك قوة الكشف فعلا عندما تجرد من سيفه فالعاصي الذى فشل في قتل الروح عندما أراد إلقاء غزالة في النيل يتحول إلى (راضي) عندما ينقذ جسد غزالة على يد خضر الراوي ويصبح حارسا للقوة، يحاول مرة أخرى قتل جسد السلطان عندما انتصرت روح السلطان على قوة الجسد في محاولات أسطورية متكررة لإبعاد الجسد عن الروح والتفريق بينهما على الأرض ولكن السلطان استطاع أن يحقق حلم الخلود بالتقاء جسده وروحه وبانتزاع روح الفساد من أجساد الفاسدين وانتزاعه حب التملك من ذاته وإعطاء غزالة حريتها وعندها عاد النيل.

السلطان : إنه الفيضان، الآن فقط قد تأكد لي أني حصلت على كل شيء سر النهر سر الحب سر الخلود، الآن الزمن لا يطويني أبدا في سجلات النسيان.

مما سبق، نجد أن الكاتب قد استخدم التراث للوصول مرة إلى الحلم ومرة أخرى إلى الأسطورة سواء باستخدام أماكن قديمة أو موتيفات عتيقة أو أساطير أو تناصا مع القرآن كما في سورة الكهف وقصة سيدنا موسى مع الخضر أو أسطورة إيزيس وأوزيريس مستخدما العرافات والنبوءات في الكشف عن أسرار الروح وأسرار الأرض.

مسرحية الغجري:

استطاع الشاعر توظيف التراث الشعبي في مسرحية الغجري بين الحلم والأسطورة بين الحياة والموت من خلال بعض الموتيفات والأيقونات التراثية التي تعبر عن الحلم والأسطورة وذلك لأن

البطل في مسرحية الغجري لم يتعد الحلم الذاتي فكان صراعه من أجل ذاته؛ صراع بين الحياة والبقاء على الأرض أو الموت والانتقال لعالم الأسطورة وباختياره للبقاء على الأرض تنتفي الأسطورة. ومن هذه الأيقونات(القمر) وعلاقته بالحبيب أو الحلم حيث استمد الكاتب نبوءته من القمر ؛ فعندما يغيب القمر يغيب الحب وتأتي لحظات الغفلة التي يتسلل من خلالها الشر ويختلط الفرح والحزن ويبدو النور ظلاما حالكا وكابوسا مروعا برائحة الدم.

ريم : لكل طفل نجمة في السماء ولكل أم هلال، ياما حلمنا يا قمر بالبيت وبالأطفال

ليه احتجبت يا قمر؟ كسوف ده ولا دلال؟!

ويبدو الظلام عند بزوغ القمر كالحلم الذى يتوسل إليه العاشقون والمحبون في الحياة ممن يسكن النور قلوبهم وعقولهم. أما الذين اكتسح السواد قلوبهم وسكنهم الغل والحسد فيتربصون لغفلة المحبين وقت اختفاء القمر ويقفون كالسحابة التي تحجب القمر والحلم والحياة وعندها يتحول الحلم إلى كابوس يخطف منهم الحياة على الأرض فعندما كان القمر هلالا تم زواج عزام وريم، وعندما غاب القمر تلوثت يد عزام بالدم دفاعا عن رجولته وحياته وحلمه وأرضه وفي الوقت نفسه كانت محاولة وشم واغتصاب ريم؛ فريم هي الأرض التي قدّر عليها أن توشم بالشر وتحارب الحب والأحباب.

عزام : بتتكلم عن مين؟

الغريب : عروستك.

عزام : كنت بتتكلم عن جنينتي

الغريب : أعذرني يا زين جنينتك عروسة وعروستك جنينة.

الوشم : هو وشم الكره والحسد والحقد وشم الأرض بالشر الذى يتربص بها منذ نزول آدم على الأرض.

عزام : أخرج من أرضي!

الغريب : شفت أنت اللي ابتديت بالعداوة أنت اللي هتخرج وإن كنت فاكر أنك ملكتها أنا متقدر عليها أنا وشم قديم مرسوم على قلب ريم.

ولم يستطع فرح أن يوشم ريم إلا في غفلة من عزام، ولتكن الغفلة هي شدة حب عزام لريم وخوفه على هذا الحب، فحب ريم هو العمل الذى يجعله يمشي تائها وفي غفلة منها بحثا عن من يترصدها، يتركها عزام وينفرد بها فرح ويملأ قلبها تمهيدا لوشمها بطبيعته.

فرح : حبك أكبر منة، حبك سحر بيناديه وهو مش قادر عليه من الخوف.

ريم : خايفة من كتر خوفه عليا أروح منه أو يروح مني انصحني أعمل إيه؟

وبعد أن يعلن فرح عداوته لعزام في مواجهة علنية يدرك عزام أنه في حرب دفاعا عن حريته ونهايته الموت. بين الحب والموت، يقرر عزام أنه سوف ينتصر على الموت على الرغم من اقتران الحب بالموت فعندما يحب الإنسان بقوة يتحول حبه لأسطورة، ولهذا يقترن الحب بالموت لأن الموت هو الحقيقة الوحيدة التي تجعل الجسد مجرد وعاء حامل لروح صادقة تصعد إلى السماء لتكون عونا وحارسا للحبيب.

عزام : مفيش حد هايخدك مني مفيش قوة هاتخدك مني ولا حتى الموت.

ريم: بتجيب سيرة الموت ليه يا عزام؟ الموت واحنا في ليلة دخلتنا؟!

عزام: هو اللي جاني محدش هيخدك مني لا

الأرض ولا السماء هتعوضني عنك، اللي
جمعنا الحب مش العذاب، ليه بتعذبيني؟
ريم : ليه معدتش تشوف القمر زي ماكنت بتشوفه قبل كده؟ ليه مقدرتش تفرح مع
أن الفرحة في إيدك؟
يأبى الحلم أن يتحقق على الرغم من زواج عزام وريم لظهور فرح الذى لا يأتي إلا في الفرح ليدخل عزام في صراع نهايته مهر ريم إما أن يموت الجسد ويخلد الحب ذكراه في الأرض أو يموت الشر وتنبت بذوره على الأرض، ولكن ريم التي مازالت روح عزام تعطيها القوة تقاوم وشم فرح وأمه الغجرية وأخواته، وترفض أن تتحول إلى روح شريرة.
فرح : إيه اللي جواها؟ إيه اللي قواها.
الغجرية : روحه بتديها العزم لو طلعت منها هينعدل حالها وتبقى خالصة لك.
ويدور الصراع المحسوم مسبقا من قبل ريم المتمسكة بالحلم وبالطفل والمستقبل؛ فهي لا تريد أن يمسي عزام أسطورة في خيالها ولكنها تريده حلما في الواقع.
ريم: أنا مش عايزاك تروح مني يا عزام أنا جيت هنا عشان الدنيا تديني طفل مش تاخد منى راجل.
وهنا ترفض ريم أن تكون إيزيس؛ فهي ترفض مجيء الطفل حورس إذا كان مجيئه مرهونا بذهاب عزام (أوزيريس) الزوج والحبيب، وبذلك ترفض الخلود وتفضل حياتها وحلمها المؤقت على الأرض، وكأن بزوغ حلم المستقبل الذى يجسده حورس مرهونا بموت أسطورة الحبيب التي يجسدها أوزيريس.
الغجرية : وشمت بنات كتير في بطونهم وفوق السرة وكان وشم سعد خلفوا صبيان.
ريم : مش عايزة صبيان.
ويحتار عزام بين الحياة والموت بين الحلم والأسطورة بالحب الذى يحييه ويعطيه العزم ليعيش حلمه واقعا هو نفسه الذى يريد أن يأخذ منه الحياة ليمسي مجرد ذكرى، ولكن ريم تنهي عزام أن يكفر بالحب فالحب هو الحياة للحي والميت.
عزام : مبقتش عارف إن كان حبك هو اللي بيديني العزم والا هو اللي بياخده منى؟ إن كان قوة ليا ولا ضعف؟ حبك مادنيش غير الفكر والخوف، ليلي كوابيس، ونهاري خيالات، حبك اللي زرع الخوف جوايا هو اللي جاب لي فرح.
ريم : متكفرش بالحب، دا مفيش حد عايش في الدنيا غير اللي بيحبوا والباقين عُمي، دا الحب اللي مخللي ناس أسياد وناس عبيد، فرح بيكرهك عشان هو عبد وأنت سيد.
تموت ويعيش هو؟ تسيب الدنيا الحلوة ديه بناسها وفوانيسها وجناينها وطيرها
وروايحها يتمتع بها هو وتمشي أنت، وأنا يا عزام، وعيالنا اللي عشنا نحلم بيهم
مرة نرسم صورهم مرة على وش القمر ومرة على وش المياه نسيتهم؟
يرفض ريم وعزام الخلود فقد فضلا الاكتفاء بتحقيق حلمهما على الأرض وطرد شر فرح الذى يطاردهما. وبالفعل تحاول ريم وعزام استدعاء عزوتهم وينتصر عزام على فرح الذى يجسد الكره وذلك بقتل عزام لأخت فرح التي أرادت أن تذبح رجولته فذبحها بالسكين الذي يقلم به الفروع الجافة بحديقته، وبذلك وشم عزام الأرض بدم الكره ليجعله مخلدا؛ ففي هزيمة حلم فرح انتصار

لأسطورة الكره التي ستستمر باستمرار الحياة.

فرح: بنتك ماتت هنا وهتتدفن هنا ومدام اندفنت هنا بقت دي أرضنا.

يضحى انتصار ريم وعزام انتصارا مؤقتا لا ينفي وشم ريم بالكره؛ أي وشم الأرض بالدم فقد استطاعت الغجرية وأولادها وشم ريم في اللحظة التي ذبح فيها عزام الأخت الكبرى لفرح وتلوثت يده بدمائها ليوشم بدوره الأرض بدمها.

فرح: إحنا أهلك مدام أتوشمتي بوشمنا بقيت مننا.

أيقونات الوشم في مسرحية الغجري(منديل الفرح، والصرة، والسكينة):

منديل فرح ريم وعزام هو منديل الحب والطهارة التي سرقته الغجرية (أم فرح) لتغيب الروح فتتحول الأرض وتوشم أرض المحبة بالكره لتخلد أسطورة الكره والشر والحقد الذي تنفثه الغجرية في الأعمال التي صرتها.

الغجرية : اطلع يا فرح هي حتجيلك لحدك هو حيسيبها هي اللي حتجري وراك

منديل شرفها معاك.

والصرة في (الغجري) تحتوي على الأعمال التي تنزع الروح الطاهرة الطيبة من الأجساد لتمكث أوعيه خاوية كعيدان الغاب بلا حياة ولا حب ولا روح، وينتشر الحقد والحسد الذى تريد الغجرية وشم الأرض به؛ أي وشم ريم ولكن عندما حرقت ريم هذه الأعمال أفسدت مفعولها وهي تحرق مناديل الشر لتدافع عن منديل فرحها الذى يرمز لرمز الحب والطهارة. وبإفساد الأعمال الخفية يتحول الصراع إلى مواجهة علنية بين عمل الخير والحب وعمل الشر والكره بين عزام الذى أحب الأرض وأعطاها من عزمه التي تجسدها ريم، وفرح الذي يريد اغتصاب أرضه ووشمها بكرهه وشره كالشيطان الذى يحارب الإيمان والإنسانية على الأرض ليحرم الجنة على أهلها كما حرمها الله عليه.

فرح : وأنا صغير كان بيتهيألي أني مش بني آدم زي البني آدمين لقيت الناس

بيبصوا لي على أني شيطان صغير لحد ما كبرت على أني فعلا شيطان وجيتلك بكل غدري وشري أنا الشيطان اللي لبس ريم الليلة دي ومش هيطلع.

كما أن (الصرة) في عاشق الروح تعنى العمل أو الحجاب للحفظ، فالصرة تعبر عن الحلم في بقاء الأرض التي تجسدها غزالة.

الخضر: خدي الصرة دي خليها معاكي حطيها في صدرك حجاب جواها حفان طمي كبشتيه بإيدك وأنت بتعافري في الميه يوم ما رموكي في النيل وأنا شلته معايا عشان في ريحتك خليه معاكي نصه معاكي ونصه معايا.

كانت السكينة هي السلاح الذى دافع به عزام عن حياته ورجولته من غدر فرح عندما ربطه بالشجرة، وأيضا بنات الغجرية وأيضا ابنته الكبرى وهي نفسها الأداة التي يستخدمها عزام لرعاية أرضه (سلاح ذو حدين)، كما أن الفأس في حلم يوسف هو السلاح الذى استخدمه عثمان لقتل يوسف، وهو نفسه أداة العمل التي استخدمها يوسف في رعاية أرضه. والناي في عاشق الروح هو السلاح الذي استخدمه الخضر في نفخ الروح وإعادتها إلى الأجساد الخاوية كما أنه الأداة التي تنفخ فيه الناس همومها استدرارا للحب والأمان والاستقرار، فعيدان الغاب الجافة تشبه الناس الذين فقدوا الروح والحرية والحب.

كما أن الناي في خضر الراوي هو السلاح الذى

استخدمه الخضر في نفخ الروح وإعادتها إلى الأجساد الخاوية، وهي عمله فعندما يغيب النهر يقوم بمشاركة الناس أحزانهم ويضع منها النايات التي تنفخ فيها الناس همومها استدرارا للحب والأمان والاستقرار فعيدان الغاب الجافة تشبه الناس الذين فقدوا الروح وفقدوا الحرية والحب. نستدل أيضا من التراث على تفسير للعمى حيث يرتبط العمى بغياب الحلم، وذلك لغياب الرؤية ولكن هناك بصيرة نافذة تكشف عالم الأرواح؛ ففي حلم يوسف يطلب عثمان من الأعمى كشف المستور بينما يستعيذ منه الأعمى موحيا بأنه هو الغراب الذى تسبب في سد الطاقة، فالطاقة المسدودة في حلم يوسف يقابلها جفاف النيل في عاشق الروح دلالة على غياب الروح. كما أن حلب القمر جاء في حلم يوسف وفى عاشق الروح لتعني غياب الروح واستحالة الحلم. أما رضاعة القمر فجاءت لرعاية الحلم صغيرا وإمكانية تحقيقه. كما نجد الأعمى المسلم في عاشق الروح الذى يستدل على النور من خلال المسيحي الكسيح، فالنور هو انعكاس للجسد المظلم ليعبر المسلم عن عالم المادة في حين يعبر المسيح عن عالم الروح. وكأنه قدر على كل من أحب وأخلص إما أن يعيش حلم الحياة في كبد ومشقة، كما في الغجري وعاشق الروح، أو أن يموت فيها ليخلد حبه وتبقى أسطورة الحب باقية ما بقى من أحب كما في حلم يوسف لتصل الباحثة إلى أن الحب هو العامل المشترك الذي يربط بين التراث والحلم والأسطورة؛ فالحب هو الغذاء الروحي في جذور التراث الذي يصل من خلال الوعي لتزدهر أوراق الحلم وتتضخ ثمار الأسطورة.

الخلاصات:

وفقا للتحليل السابق للنصوص الثلاثة، قيد الدراسة، نجد أن تجليات التراث في الأعمال المسرحية -قيد التحليل- تتمثل في الشخصيات والأماكن والأيقونات التراثية والسمات الشخصية. هذه التجليات إنما تنم عن تشبع الكاتب بالتراث الشعبي المصري إلى الدرجة التي تمكنه من توظيف هذا التراث لإحداث التأثير المطلوب في مخيلة القارئ والمشاهد.

فيما يتعلق بالشخصيات، نجد أنه في مسرحية "حلم يوسف" يعتمد المؤلف على التماهي الأسطوري بين شخصيتي "يوسف" و"فاطمة" من ناحية، و"أوزيريس" و"إيزيس" من ناحية أخرى مع وضع شخصية "عثمان" كمعادل موضوعي لشخصية "ست" رمز الشر في الأسطورة. هذه العلاقة الثلاثية كاملة الوضوح، سواء على مستوى العلاقات داخل المسرحية نفسها أو في متن الأسطورة دون أي تعديل في دوافع الشخصيات الأسطورية عند إحالتها إلى شخصيات من الواقع. فدافع ست لقتل أوزيريس هو نفسه دافع عثمان لقتل يوسف، وهو في الحالتين الاستحواذ على قلب إيزيس/ فاطمة كرمز للخصوبة المتجددة.

هذه العلاقة نفسها نجدها مع بعض التعديل في مسرحية "الغجري" حيث نجد أن شخصية عزام هي المعادل في المروية الشعبية لأوزيريس بينما ريم هي المعادل لإيزيس وفرح هو المعادل لست. وعلى الرغم من هذا التناظر مع الأسطورة فلم يعتمد الكاتب بشكل واضح وصريح على التراث الأسطوري الفرعوني، وإنما عمد إلى المرويات الشعبية التي تتسق مع هذا التراث،

لذلك نرى الشخصيات في هذه الحالة لا تتم أسطرتها كما حدث في حلم يوسف وإنما تترسخ كشخصيات آتية إلينا من حكاية شعبية.

في مسرحية "عاشق الروح" نجد أن الاتكاء في بناء الشخصيات جاء على التاريخ وليس على الأسطورة؛ فشخصية بيبرس هي ذاتها الشخصية الموجودة في التاريخ وليست في المرويات الشعبية، وإن كان الكاتب قد عمد إلى المرويات الدينية في تكوين شخصية الخضر والأساطير القديمة في تكوين شخصية غزالة، فالخضر الموجود في عاشق الروح هو نفسه بالقدر ذاته في العلم والتبحر في الغيبيات الموجود في المرويات الإسلامية عن الخضر عليه السلام، والذى يجسد روح السلطان وغزالة إنما هو المعادل لشخصية عروس النيل؛ هذه الفتاة الجميلة التي كانت ترمى في النيل ليفيض ويملأ الوادي خصوبة.

تؤكد الطريقة التي أنهى بها الكاتب شخصياته الرئيسية حتمية وصول البطل إلى أهدافه في النهاية بتحقيق النبوءة التي تمهد لميلاد رسالته. فعلى الرغم من انتهاء شخصية يوسف بالقتل إلا أن القتل هنا إنما هو في هيئته الأسطورية لإعادة بعثه في صورة أخرى تؤكد صيرورة الخير في العالم، فكما دفن جسد أوزيريس في أرض مصر ليمنحها الخصب والنماء وبقيت روحه حارسة على عالم الموتى دفن جسد يوسف في أرضه لتظل روحه حارسة على فاطمة وابنها إلى الأبد، والوليد الصغير إنما هو تجسيد أسطوري آخر لحورس المخلص ولكنه هنا ليس منتقما بقدر ما هو إشارة إلى استمرار حب يوسف وفاطمة مجسدا في هذا الطفل الصغير. وعلى الرغم من انتصار عزام على فرح في مسرحية الغجري إلا أن أيا منهما لم يقتل الآخر، وإنما انتهى الحدث بتأكيد فرح أنه سيعود مرة أخرى في محاولة من الكاتب أن يؤكد على أن الشر لا ينتهي من العالم وإنما هو في حالة صراع دائم مع الخير. وانتهاء شخصية بيبرس في عاشق الروح بامتلاكه السلطة وحب الناس إنما جاء كنتيجة مباشرة لترسخ اعتقاده بأن الغني هو من يملك الاستغناء، فعندما استغنى عن القوة امتلك العلم، وعندما تمكن من إطلاق سراح غزالة امتلك قلوب الناس.

تتمثل السمات الشخصية المستخدمة في الأعمال –قيد الدراسة– هنا في مجموعة المواصفات الشكلية والانفعالية التي تعتري الشخصيات ومدلولها في العمل. قد تشمل هذه السمات بعض المواصفات الظاهرية كالعمى والهزال والكساح وغيرها، أو الجوانب الانفعالية كالألم والخوف والاستسلام والصبر والحب والكراهية وغيرها.

فيما يتعلق بالمواصفات الشكلية، نجد أن العمى في مسرحية حلم يوسف يتمثل في شخصية الشيخ المستبصر الذى حاول عثمان الاستعانة به ليعرف سبب عدم إنجاب فاطمة ونجد المفارقة هنا في أن الأعمى هو الكاشف للمشكلة حيث إن الأعمى هو من أخبره أن الطاقة مسدودة بغراب وهذا الغراب هو عثمان نفسه أي أن سبب عقم فاطمة هو عثمان. هذه المفارقة التي عمد إليها الكاتب إنما تؤكد أسطرة العمل، فالأعمى الذى لا يبصر ماديا إنما هو مبصر في عالم الروح بينما المبصر في عالم

المادة وهو عثمان إنما هو أعمى في عالم الروح.

وفى مسرحية عاشق الروح يقترن العمى بالكساح (الشلل) متمثلا في شخصية الأعمى المسلم الذى يحمل كسيحا مسيحيا، وكأنما الكاتب يحاول أن يضع تشخيصا للعلة في المجتمع ككل ممثلة في ضرورة التكامل والتعايش بين الجميع؛ فالكسيح الذى لا يمكنه المشي إنما يحتاج إلى الأعمى لينقله من مكان لآخر، وفى الوقت نفسه فإن الأعمى الذى لا يرى يحتاج إلى الكسيح لكى يرشده إلى الطريق الذى يسير فيه. هذه العلاقة التكاملية إنما تؤكد حتمية التعايش المتحاب بين كافة أطياف المجتمع، وهو ركيزة أساسية للحكم الرشيد الذى يسعى إلى تحقيقه البطل طوال رحلته مع الخضر.

وعلى مستوى السمات الوجدانية، نجد أن علاقة الحب في مقابل الكراهية هي العلاقة السائدة في الأعمال الثلاثة؛ فحب يوسف لفاطمة في حلم يوسف يقابله كراهية عثمان ليوسف على الرغم من حبه لفاطمة، وحب عزام لريم في مسرحية الغجري يقابله كراهية فرح لعزام، وحب بيبرس لغزالة في عاشق الروح يقابله كراهية العاصي لغزالة. هذه العلاقة ليست مجسدة على المستوى المادي فقط، وإنما على مستوى الروح، كذلك فالحب والكراهية ليسا ماديين بقدر ما هما ينتميان إلى عالم الروح.

ومن السمات المهمة الواضحة في المسرحيات الثلاثة؛ سمة حب الامتلاك ممثلة في حب امتلاك عثمان لفاطمة الذى أدى به إلى مقتل يوسف في حلم يوسف، و حب امتلاك فرح لريم في الغجري، والذى أدى إلى العداء الدائم بينه وبين عزام، وحب امتلاك بيبرس لغزالة والذى أدى به إلى حبسها ومحاولة تغيير هويتها من خلال تغيير اسمها في عاشق الروح. هذا الميل إلى الاستحواذ هو المحرك الأساسي للأحداث، فميل عثمان للامتلاك هو ما فجر كافة الأحداث اللاحقة، فحب امتلاكه لفاطمة على المستوى المادي إنما هو ترديد لحب امتلاكه على المستوى الرمزي للخصوبة والنماء، وحب امتلاك فرح لريم في الغجري إنما هو مادي وروحي في محاولة لحجبها عن عالم الروح، كما أن حب امتلاك السلطان بيبرس لغزالة إنما هو حبه لامتلاك السلطة المادية من خلال الحكم، وحبه لامتلاك الخلود بعد رحيله، أي حبه لامتلاك الأرض وقلوب الناس معا أي يتحول من بطل تاريخي إلى بطل أسطوري.

فسمة الاستسلام سمة بارزة في المسرحيات الثلاثة، فاستسلام فاطمة لعثمان بعد قتل يوسف إنما هو استسلام قدري لشخصية مقهورة تجاه سلطة قاهرة غاشمة هي سلطة عثمان بالحيلة التي احتال بها عليها فعلى الرغم من استسلامها جسديا لعثمان فإن ذلك كان تحت ضغط الإشاعة التي أطلقها عثمان من أنها أخت يوسف. واستسلام ريم لفرح في الغجري إنما هو استسلام المجبور المغصوب الذى تم الإيقاع به حيث احتالت عليها الغجرية ليلة زفافها لتفض بكارتها قبل أن يدخل بها عزام. واستسلام غزالة للسلطان في عاشق الروح إنما هو استسلام الجاهل الضعيف لطمس إرادته والسيطرة عليه.

سمة الألم والشعور به هي السمة الغالبة على الشخصيات في الأعمال الثلاثة على الرغم

من اختلاف دوافع هذا الألم، وإن كان الألم هو المسار الذى تعبر به الشخصيات عالم المادة وصولا إلى عالم الروح. فألم فاطمة نابعا من خوفها على يوسف وخوفها على مصير جنينها وخوفها من المجهول الذى تجهله إلى جانب صبرها على ما تعانيه من قهر وعسف في بيت عثمان، بينما شعور ريم بالألم إنما هو نابع من إدراك ريم لحجم الخديعة التي تعرضت لها وخوفها على عزام من شر فرح. والألم الذى يعتري غزالة إنما هو نابع من شعورها بطمس هويتها وخوفها من تأثيرات هذا الطمس على الرغم من استسلامها له.

يعتبر استخدام المكان من المؤشرات القوية على تجليات التراث في الأعمال الثلاثة فالمكان له دلالة قوية في الحدث وتداعياته في الأعمال الثلاثة. فالحقل أو (الجنينة) أو مكان الزراعة في الأعمال الثلاثة إنما هو مؤشر على حالة الخصوبة، فالحقل في حلم يوسف هو مكان تلاقي فاطمة ويوسف و(الجنينة) في الغجري هي حالة الأمان التي تضم بين جناحيها ريم وعزام، وحقول مصر الشاسعة هي المؤشر على اتساق العلاقة بين الأرض وساكنيها في رحلة السلطان في عاشق الروح.

والمنزل في حلم يوسف إنما هو معادل للسجن والقهر والعسف، فمنزل عثمان هو سجن فاطمة الذى لا تستطيع أن تفارقه. والقصر في عاشق الروح هو سجن غزالة الذى حبسها فيه السلطان، وهو كذلك سجن العاصي الذى أودعه فيه الشيطان كمحاولة لتحجيمه ماديا.

والضريح في عاشق الروح يمثل مجمل الحالة الروحية التي تسعى إلى تنقية الذات من شوائبها وصولا إلى مرحلة السمو والارتقاء بعيدا عن الماديات فزيارة السلطان بصحبة الخضر لأضرحة الأولياء إنما هي محاولة التطهير التي يجريها الخضر للسلطان محاولا تنقيته من الشوائب المادية لتصفو روحه.

وبئر الساقية بكل ما يحمله في وجدان الريف المصري من غموض وخوف وما يطلق عنه من شائعات من أنه مسكن للجن والأرواح الشريرة إنما هو اختيار مثالي لفعل مثل القتل في حلم يوسف فقتل يوسف المادي في بئر الساقية إنما هو محاولة لقتله روحيا وليس ماديا فقط بإسلام روحه إلى الأرواح الشريرة.

والنيل بكل ما يرتبط به من خير ونماء وصفاء إنما هو تجسيد لمكان الحلم فالماء هو أصل الحياة في العالم، فارتباط الماء بالحياة إنما هو ارتباط أزلي، لذلك فقتل يوسف في موضع الماء، وهو بئر الساقية المرتبط بالنيل، إنما أدى إلى تأثير عكسي، وهو إعادة إحياء يوسف على مستوى الروح. ورحلة السلطان على شاطئ النيل في كل أنحاء مصر إنما هي رحلة استقاء للحياة من منابعها الأصيلة. وما يعتري النيل من حالات فيضان وجفاف إنما يرتبط كذلك بحالة التماسك أو التفسخ التي تعتري المجتمع، فجفاف النيل أو انحساره في عاشق الروح إنما هو دلالة مادية على التصحر المادي الذى يقابله جفاف روحي في عالم الروح، وفيضان النيل إنما هو إعادة إحياء للأرض الميتة ومن ثم إعادة إحياء للأرواح في عالمها.

وترتبط الجبانة أو المقابر في الوجدان المصري بمجموعة من الانفعالات المتناقضة. فعلى الرغم من أنها مكان الحزن على المفقودين

والراحلين، فهي في الوقت ذاته مكان لاستقاء حكمة الراحلين، إلى جانب أنها مكان السكينة والسلام لعالم الأرواح الذى لا تكدره الشوائب المادية، فالميت المتحرر من قيود المادة إنما هو روح صافية طليقة تحلق في الفضاء سامية على قيود الجسد. فرحلة فاطمة إلى المقابر في حلم يوسف إنما هي بداية رحلتها نحو إعادة بعث يوسف كروح متجسدة في الطفل الصغير، وحوار العرافات معها قبل الدخول إلى المقابر إنما جاء لحثها على التخلص من قيود الخوف المادية والانطلاق متحررة نحو الوصول إلى صفاء الروح. ورحلة السلطان إلى أضرحة أولياء الله الصالحين في عاشق الروح إنما هي زيارة أخرى لمقابر من نوع آخر، فمقابر الأولياء أو أضرحتهم إنما هي مزارات للتبرك واجتثاث مفاسد النفس وتنقيتها لسمو الروح وتزكيتها وتنقيتها.

تمثل الأيقونات التراثية رابع الركائز التي ارتكن إليها المؤلف في تناوله للأعمال الثلاثة وهي الأيقونات التي تصب في عدد من المحاور التي نستعرضها على النحو الآتي:

المنسوجات المتمثلة في المنديل والطاقية والعباءة والصرة والشال. ففي حلم يوسف نجد أن الشال الخاص بفاطمة هو الستر الذى كانت تستتر به من أعين الناس للقاء يوسف، والذى كان يخبئ خوفها من أعين الناس، والذى يقابله في عالم الروح الليل الذى يغلف ذهابها إلى المقابر للتحرر من خوفها المادي. والمنديل في الغجري يمثل الشرف والمحبة من ناحية، والعمل الرديء من ناحية أخرى، فمنديل زفاف ريم هو دلالة طهارتها وحبها لعزام بينما منديل الغجرية هو العمل الذى قصدت به التفريق بين عزام وريم. أما عن الصرة فهي النسيج الضام للعمل الشرير الذى يفرق بين عزام وريم والذى تحرقه ريم لإفساده والتطهر منه بالنار. والطاقية في عاشق الروح هي هدية المحبة التي أهداها الشعب ممثلا في الأعمى والكسيح للخضر العالم بالأرواح، فأعطوها للسلطان دلالة على التفافهم حوله. بينما العباءة في عاشق الروح هي رمز الإحاطة بكل مزايا الحكم فهي الدلالة على السيادة السياسية والسيادة الشعبية، في آن واحد، ولم يمتلكها السلطان إلا بعد أن وضع عنه سيف القوة وتحلى بمحبة شعبه له. نجد أن الدلالة الرمزية للمنسوجات إنما تنبع في الأساس من المعتقد الشعبي في قدرة بعض المنسوجات على إحداث فارق مؤثر في حياة الناس؛ فالأحجبة والأعمال في الوجدان الشعبي تغلف بالنسيج الضام الذى يحميها ولا يفسد عملها كما أن العباءات والشيلان إنما هي للستر والحماية، فقد احتمت فاطمة بالشال من أعين الناس كما احتمى السلطان بالعباءة من ذاته فالتحف بالناس ليصبح سلطانا حقيقيا.

الأسلحة، وتتمثل في الفأس والسكين والسيف. فالفأس في حلم يوسف استخدمها يوسف للعناية بأرضه وإعمارها بينما استخدمها عثمان لقتل يوسف، الأمر الذى أتى بتأثير عكسي فبدلا من التخلص من يوسف فقد قاد الفأس يوسف إلى حالة الخلود الروحي على الرغم من الموت المادي فالفأس مانح الحياة لا يمكنه أن يسلب الحياة . كذلك السكين في الغجري فقد استخدمها عزام استخدامين مختلفين؛ أولهما رعاية حديقته وإعمارها، وثانيهما لقتل أخت فرح للتخلص من

شرورها، فالسكين التي أعمرت استخدمت لإزالة الشر. والسيف في عاشق الروح هو رمز السلطة السياسية القامعة التي تعيق السلطان من تحقيق السلطة الشعبية التي يطمح إليها ولم ينلها إلا بعد التخلي عن السيف، فالسيف هنا هو رمز الانغماس المادي في السلطة، ولكن ما كان يطمح إليه السلطان هو الخلود في أذهان وقلوب رعيته، لذلك قرر التخلي عن السيف لصالح التحلي بالعباءة.

النباتات، وتتمثل في أعواد الغاب والبرتقال وأشجار الصفصاف. فأعواد الغاب ظهرت في الغجري كمكان لاختباء عزام أثناء صراعه مع فرح، وهى تمثل حالة الارتكان إلى مواجهة الشر بالشر، فالغاب كأعواد طويلة جافة تحمل بين طياتها جفاف الروح الذى انتاب عزام خلال ذلك الصراع. ظهر الغاب في عاشق الروح في صورة نتاج عن الغاب وهو الناي المصنوع من أعواد الغاب، والذى وعلى الرغم من جفافه وحزنه يستقبل أنفاس المقهورين والتعساء ليحيلها إلى أنغام موسيقية شجية تخفف عنهم وطأة المعاناة التي يستشعرونها. والبرتقال في الغجري هو رمز الإثمار والرخاء الذى يأتي من حب عزام لحديقته ورعايته لها. في حين إن الصفصاف هو الشجر المميز لمجرى النيل في عاشق الروح، والذى يمثل صبر المقهورين وتمسكهم بالأرض ورسوخ جذورهم فيها.

العقود والخرز، نجدها متمثلة في حبة الخرز التي أخذها يوسف من عقد فاطمة كبشارة على الوليد الذى سيأتي، وكدلالة على ديمومة حب فاطمة ليوسف. وعقد فاطمة هو قيدها وخوفها الذى تحررت منه بفرط حبات العقد، فانفراط العقد هو دلالة واضحة جدا على تحرر فاطمة من قيد خوفها وانطلاق روحها نحو اللامحدود.

القمر وما يرتبط به من طقوس، فالقمر مرتبط بحياة الفلاح المصري بشكل وثيق؛ فكل مناسباته الاجتماعية والزراعية تتم مرتبطة باكتمال القمر. حيث نجد في حلم يوسف طقوس حلب القمر التي تقوم بها العواقر للإنجاب وإرضاع القمر التي تقوم بها العذارى للزواج، وهى ليست مجرد طقوس استخدمها الكاتب لترصيع العمل، وإنما لإظهار مدى عمق العلاقة بين القمر والحب؛ فالقمر هو الشاهد على حب يوسف لفاطمة، وخسوف القمر أي اختفاؤه يرتبط بتحول الحلم إلى كابوس مفزع ينتهى بقتل يوسف. وفي الغجري نجد أن الخسوف قد ارتبط بفعل قتل عزام لأخت فرح، وفى اللحظة نفسها اختفاء القمر بالخسوف حيث تتمكن الغجرية من فض بكارة ريم ووشمها، لذلك يرتبط اختفاء القمر وخسوفه بالفعل الشرير في الحدث، فمن قتل يوسف إلى تلوث يدى عزام بالدم وانتهاءً بفض بكارة ريم ووشمها نجد الارتباط الوثيق بين الخسوف وما يستتبعه من أعمال بالغة الشر.

الرحلة أو الارتحال من مكان لآخر، وتظهر في حلم يوسف في صورة ارتحال يوسف من عالم الأحياء إلى عالم الأرواح، وهو ارتحال أسطوري يحاكي رحلة أوزيريس إلى عالم الموتى وتجد حياته في صورة الطفل المولود. كما ظهر الارتحال في عاشق الروح من خلال الرحلة التي قام بها السلطان في كل ربوع مصر للطواف على مقامات الأولياء وتخلصه في نهاية الرحلة من أعبائه المادية وخلوص روحه وسموها مما مكنه

من اكتساب محبة الشعب التي طالما سعى إليها. فرحلة السلطان تلك هي ما مكنه من إطلاق سراح غزالة وتخييرها في نهاية الأمر، فبعد أن تحرر هو نفسه بالرحلة من سجن الدنيا قرر أن يحرر كل من سجنهم وإطلاق عنان حريتهم بإرادة حرة قادرة على الاختيار.

قائمة المراجع

أولا: المراجع العربية:

١. **أحمد شمس الدين الحجاجي (٢٠١٣):** الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢. **تامر محمد فايز مصطفى (٢٠١٣):** الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ١٩٧١-٢٠٠٥ . رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية الآداب – جامعة القاهرة.

٣. **شيماء فتحي عبدالصادق مصيلحي (٢٠١١):** تحولات البنية الدرامية في ضوء المتغير الاجتماعي في دراما بهيج إسماعيل – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الآداب – جامعة الزقازيق.

٤. **شوقي جلال (٢٠٠٢):** التراث والتاريخ، دار سينا للنشر والطباعة.

٥. **عبدالمجيد، آلاء عبدالحافظ و عبدالحفيظ، على الله (٢٠٠٧):** توظيف التراث الشعبي في مسرح خالد المبارك: الشيخ فرح ودكتور تكتوك نموذجا. رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

٦. **غمري، يمينة (٢٠١٤):** الفكر الأسطوري في الحكاية الشعبية. رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة أبو بكر بلقايد فرع الثقافة الشعبية – الجزائر.

٧. **القصب، صلاح مهدي، وصفاء الدين، حسين جمعة (١٩٨٩):** توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر: نماذج تحليلية. رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة اليرموك – العراق.

٨. **كعب، حاتم (٢٠١٤): أنثروبولوجيا الحكاية الخرافية:** قراءة في الأصول الفكرية والعقدية للحكاية الخرافية. مجلة كلية الآداب واللغات (١٦).

٩. **كمال الدين حسين (١٩٩٣):** التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية.

١٠. **محمد، صالح (٢٠٠٦):** دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية. رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

11. **George, S. (2012)**. Folklore becomes factual drama. Inside Film: If, (147), 27.

12. **More, C. (2013)**. Myth, ritual and folklore Wole Soyinka and contemporary Indian drama a comparison. SNDT Women›s University

13. **Okodo, I. (2012)**. African traditional drama: the Igbo-Nigerian experience. Journal of Emerging Trends in Educational Research and Policy Studies, 3(2), 131.

14. **Oloruntoba-Oju, O. (2012).** Pan Africanism, myth and history in African and Caribbean drama. Journal of Pan African Studies, 5(8), 190-210.

15. **TIWARI, S. (2016).** Mythology and Identity: A Study of Karnad's Hayavadana. Global Journal For Research Analysis, 4(8).

الهوامش

1مدرس بقسم الإعلام التربوي (شعبة مسرح) – كلية التربية النوعية طنطا.

2 ٢٠١٤) : الفكر الأسطوري في الحكاية الشعبية. رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة أبو بكر بلقايد فرع الثقافة الشعبية – الجزائر.

3القصب، صلاح مهدي وصفاء الدين، حسين جمعة(١٩٨٩): توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر: نماذج تحليلية. رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة اليرموك – العراق.

4محمد، صالح (٢٠٠٦): دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية. رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

5Oloruntoba-Oju, O. (2012). Pan Africanism, myth and history in African and Caribbean drama. Journal of Pan African Studies, 5(8), 190-210

6محمد، صالح (٢٠٠٦): دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية. رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

7كعب، حاتم (٢٠١٤): أنثروبولوجيا الحكاية الخرافية: قراءة في الأصول الفكرية والعقدية للحكاية الخرافية. مجلة كلية الآداب واللغات (١٦).

8TIWARI, S. (2016). Mythology and Identity: A Study of Karnad's Hayavadana. Global Journal For Research Analysis, 4(8)

9Okodo, I. (2012). African traditional drama: the Igbo-Nigerian experience. Journal of Emerging Trends in Educational Research and Policy Studies, 3(2), 131

10عبدالمجيد، آلاء عبد الحافظ وعبدالحفيظ، على الله (٢٠٠٧): توظيف التراث الشعبي في مسرح خالد المبارك: الشيخ فرح ودكتور تكتوك نموذجا. رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

11More, C. (2013). Myth, ritual and folklore Wole Soyinka and contemporary Indian drama a comparison. SNDT Women›s University

12تامر محمد فايز مصطفى. (٢٠١٣). الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ١٩٧١-٢٠٠٥

. رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية الآداب – جامعة القاهرة.

13Oloruntoba-Oju, O. (2012). Pan Africanism, myth and history in African and Caribbean drama. Journal of Pan African Studies, 5(8), 190-210

14George, S. (2012). Folklore becomes factual drama. Inside Film: If, (147), 27

15شوقي جلال: التراث والتاريخ، دار سينا للنشر والطباعة، ٢٠٠٢م ، ص٤٥ ، ٤٧.

16شيماء فتحي عبدالصادق مصيلحي. (٢٠١١). تحولات البنية الدرامية في ضوء المتغير الاجتماعي في دراما بهيج إسماعيل. – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الآداب – جامعة الزقازيق.

17أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣م.

18كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ٩٩٣ ، ص٣٥.

19كمال الدين حسين: مرجع سابق ، ص٥٤.

جمالية البنية المسرحية في المسرح الكويتي المعاصر (الكاتبات نموذجا)

أ.م.د سكينة مراد

§

المقدمة

شهدت الكتابة المسرحية تحولات عديدة ناتجة عن تطورات فنية وفكرية، والتي كان سببها تلك المتغيرات التي حدثت في المجتمع وأثرت في جماليات البنية المسرحية، وأدت بالتالي إلى تباين في الرؤى واختلاف في النظرة إلى الكون والإنسان، ومن ثم اختلفت وظيفة المسرح وطبيعته عما كانت عليه في السابق. هذه النظرة حددت وظائف جديدة للمسرح غيرت من جمالياتها، فبعد أن كانت وظيفة المسرح الكلاسيكي تتحدد في التطهير الناتج من إثارة عنصري الخوف والشفقة اللذيْن يجعلان المتلقي يتأثر ويتفاعل مع الحدث وينفعل لما يراه فتحدث عملية التطهير التي يخرج المتلقي معها وقد تخلّص من كل انفعالاته. كما أنه اعتمد على المنطق العقلي في البنية المسرحية من حيث إنها بنية ثابتة وواضحة ومنظمة ومقسمة إلى فصول ومشاهد وشخصيات لها أبعادها وملامحها، وهذا ما جعل كتّاب المسرح في القرن السابع عشر يعتمدون على نهج الكلاسيكية القديمة لأنهم وجدوها قائمة على مفاهيم عقلية.

§

ثم ظهر شرّاح أرسطو الذين بدأوا تجاوز بعض العناصر الخاصة في بنية النص على الرغم من أنهم تأثروا بأعمال القدماء فالتزموا بمحاكاة أرسطو وهوراس –تحديدا في الوحدات الثلاث– فمثلا ركّز «سكاليجر» على وحدة الموضوع معتمدا بذلك على مبدأ مشابهة الحقيقة كما دعا إليه أرسطو، إلا أنّه لم يلتزم بوحدة المكان والزمان، أما «كاستلفترو» فقد كانت آراؤه مخالفة لآراء أرسطو التي وجدها غير واضحة وعليه أن يأتي بأفكار جديدة[1].

لقد كان هذا التجاوز بداية لتفكيك البنية الكلاسيكية والذي جاء مرتبطا بظروف المجتمع، وكان من بينهم شكسبير الذي قام بكسر الوحدات الثلاث، وتحديدا وحدة الموضوع، والمزج بين التراجيديا والكوميديا، إلا أنه ظل مع ذلك محافظا على مفهوم البطل. غير أن الظروف التي سادت في المجتمع الغربي، في القرن العشرين، قد أحدثت «تراكم تجارب مسرحية ذات جذور ماضية تصل روافدها إلى العصر اليوناني، ليصبح المسرح مقترنا بما هو حداثي ومظهرا من مظاهر الحضارة المعاصرة من خلال التحولات الاجتماعية والفنية التي شهدتها المجتمعات العالمية، وبهذا يمكننا الحديث عن مرحلتين متعاقبتين على المسرح الغربي: أ- مرحلة تقديس النص المسرحي التي ابتدأت منذ أسخيلوس. ب- مرحلة الانسلاخ مما هو كلاسيكي وإعلان الثورة المسرحية مع «بريشت»[2]، من تلك الثورة ولدت نظرة جديدة إلى العالم أثرت في جماليات البنية المسرحية، فظهرت بالتالي اتجاهات مسرحية جديدة منها: العبثية والوجودية والملحمية والتي سعت إلى ابتكار شكل جديد للمسرح بهدف كسر كل ما هو قديم؛ لأنهم رأوا أن الشكل القديم غير مناسب ولا يتفق مع الواقع الحالي.

ظهرت مفاهيم جدلية وثورية إذًا وأدّت إلى ظهور شكل جمالي جديد مختلف عن القديم، حيث اختلفت وظيفة المسرح البريختي وأصبح هدفه إظهار كل ما هو خفي للمتلقي؛ لإيقاظ وعيه ومعرفته بالواقع الاجتماعي لكي يتخذ منه موقفا نقديا، ثم يحدث نوعا من التغيير لأن بريخت كان يعتقد بأن المتلقي عندما يفهم واقعه فإنه يسعى إلى تغيير وضعه، وهو هنا قد استبدل التطهير بالتغيير والخوف والشفقة بالوعي والتغيير.

استمرت هذه النظرة حتى ظهور (ما بعد الحداثة) مع بعض الاختلافات والتغييرات في البنية الجمالية للنص، والتي ارتبط مفهومها بالاتجاهات الحديثة التي ظهرت في القرن العشرين.

ومن أهم سمات ما بعد الحداثة «التنافر والتشظي»[3] وهي سمة تختلف عن النموذج القديم الذي كان يعتمد على البنية المتكاملة والثابتة والمترابطة سواء في المعنى أو في تسلسل الحدث، بينما كان مسرح ما بعد الحداثة قائما على تفكيك وحدة الحدث بحيث يبدو مبتورا، فهي لا تتكون من بناء واحد، بل هناك سلسلة من الأحداث والقصص، أو الجزئيات المتنافرة، ولهذا نجد أن مسرح ما بعد الحداثة يدعو إلى التعدد والتنوع. يرى «إيهاب حسن» أن تيار ما بعد الحداثة (يتطلع) إلى الأشكال المفتوحة والمرحة والطموحة والانفصالية والمتروكة أو غير المحددة لتكوين خطاب مؤلف من شظايا أو تكوين أيدولوجية التصدع التي تعمد إلى الحل والقص وتستنطق الصمت»[4].

وهذا ما اعتمد عليه «نك ناي» في كتابه فقد رأى «إن هذا النموذج لأسلوب ما بعد الحداثة يضع قائمة أسلوبية بأنواع التعددية في المعنى وضروب التفتت والتشظي التي تتجلى في فن ما بعد الحداثة»[5]. إذن فإن سمة «التفكك والتشظي» نجدها في كل عناصر البنية الدرامية؛ فالشخصية متشظية وملامحها غير واضحة. يرى «جنكس» ((أن أكثر التقنيات تفشيا في فن ما بعد الحداثة هي استخدام «الشفرة المزدوجة» والثورية الساخرة والغموض أو الالتباس في المعنى، والتناقض، ثم يمضي ليرصد قائمة منوعة من التقنيات الأخرى المتصلة بالتقنيات السابق ذكرها من الحيل البلاغية التي تمثل ملامح مهمة لهذا الأسلوب منها: المفارقة والتناقض الظاهر والغموض... والاتساق القائم على التنافر (هارمونية النشاز) والإسهاب والتضخيم والتعقيد والتناقض واسترجاع الماضي وقلب الترتيب المألوف لكلمات الجملة...))[6].

ونلاحظ أن مسرح ما بعد الحداثة قد مزج بين أساليب متنوعة، واعتمد على الفوضى والتشتت. فنتيجة لظهور التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة بدأ التركيز على الصور والتقنيات الجديدة، لهذا لم يعد مسرح ما بعد الحداثة يعتمد على الكلمة والسرد في كتابة النصوص تماشيا مع تطورات العصر.

إذًا، فإن المسرح يتطور بناء على التغيرات التي تطرأ على المجتمع، ويتّخذ شكلا جديدا وفقا لطبيعة الجمهور المتلقي.

فتلك المتغيرات التي طرأت على المجتمع الغربي والعالم بأكمله، لم يكن المسرح الكويتي بعيدا عنها. فعلى الرغم من بداياته التقليدية إلا أنه سرعان ما تأثر بجماليات الكتابة المسرحية مما أدّى إلى تغيير في شكل البنية وسماتها.

ومن هنا نطرح السؤال التالي: كيف أصبح شكل المسرح الكويتي الذي تأثر بظهور الاتجاهات والمتغيّرات الحديثة؟ وماهي السمات التي تمثّلها الكتابة في المسرح الكويتي؟

مدخل إلى المسرح الكويتي المعاصر:

منذ البدايات في الكويت اتخذ المسرح الشكل التقليدي سواء على مستوى الكتابة أو على مستوى الإخراج. وفي هذا الصدد، يذكر مبارك الصوري أن «المسرح ولد في الكويت ظاهرة تعبيرية لحالة اجتماعية حضارية، ومن هنا يمكن أن نتبين في المسرح خطين بارزين أكثر من غيرهما، أولهما المسرح الترفيهي وثانيهما المسرح الكلاسيكي الفصيح الواضح اللغة والعبارة، والذي لا ندعي مع ذلك أنه يشبه المسرح الكلاسيكي كثيرا في صورته المعروفة في أوروبا ابتداءً من عصر النهضة»[7].

ولكن مع مرور الزمن والمتغيرات التي طرأت على المجتمع وخصوصا ظهور التكنولوجيا الحديثة ووسائل الاتصال، فقد تغيّرت مفاهيم كثيرة أفرزت نماذج مغايرة للنموذج التقليدي، حيث كانت بدايات التغيير مع «صقر الرشود» الذي أدخل شكلا مغايرا للشكل الكلاسيكي بالاعتماد على الأسلوب الملحمي في الإخراج مع العلم أنه تعامل مع النصوص العربية لكتّاب غير كويتيين مثل مسرحية (حفلة على الخازوق) للكاتب المصري محفوظ عبدالرحمن، ومسرحية (على جناح التبريزي) للكاتب المصري ألفريد فرج.

أضف إلى ذلك وجود عناصر كثيرة ساعدت في تطوير الحركة المسرحية، منها:

–دور المجلس الوطني في إقامة دورات في فن الكتابة المسرحية التي استقطبت الكثير من هواة الكتابة المسرحية.

–استمرارية المهرجانات المسرحية التي ساعدت على إيجاد جو التنافس وتشجيع الطاقات وتفجير الإبداع، حيث إنّ المسرح هو مكان الإبداع واكتشاف الذات.

–عودة المبتعثين من الخارج محمّلين بأفكار جديدة نشروها عبر التدريس، إلى جانب الاهتمام بمادة «فن الكتابة» من ضمن المواد الدراسية المقررة في قسم النقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية، إذ كان هناك من لديه استعداد شخصي فقام بتطوير موهبته عبر دراسة أساسيات الكتابة المسرحية.

– كان الواقع الكويتي سببا آخر من أسباب تطور الحركة المسرحية، وذلك عبر فرض التعليم الإلزامي على جميع المواطنين، مما ساهم في ظهور طبقة جديدة من المثقفين، ومنحهم حرية الرأي والتفكير إضافة إلى طبيعة المجتمع وتقبله لدور المرأة ومشاركتها في الأعمال الثقافية والفنية.

إذًا، فقد ظهرت في بداية الألفية الثالثة نماذج حديثة في المهرجانات، وكانت في معظمها تبشّر بجيل جديد، اتخذت التجارب النسائية فيها مكانة بارزة، وتحديدا على مستوى التأليف، وذلك باتخاذ أسلوب جديد أضاف إلى المسرح شكلا جديدا في كتابات مزجت بين الشكل التقليدي والشكل الحديث، وأفرزت توجهات فكرية نابعة من الواقع المعاش وتقنيات مستمدة من الشكل الغربي، وذلك من خلال التعامل والتعرف على أنماط مسرحية غربية.

في هذا البحث تم اختيار بعض التجارب النسائية الحديثة التي أخذت مكانتها على الساحة المسرحية بحيث لم تخلُ المهرجانات المسرحية من عمل أو عملين _كحد أدنى_ من أعمالهن، لهذا جاءت أهمية هذا البحث في رصد مرحلة جديدة في المسرح الكويتي مع ظهور التجارب النسائية على مستوى التأليف. ولكننا نتساءل: هل استطاعت هذه التجارب النسائية أن تُحدث تغييرا جذريا في المسرح الكويتي من خلال كتاباتهن؟ وهل لقيت هذه النصوص نجاحا عند عرضها على خشبة المسرح؟ وما هي السمات الخاصة بها؟ ثم ما هي علاقتها بالاتجاهات الحديثة مثل مسرح ما بعد الحداثة؟ وكيف عبرت الكاتبات عن قضايا الوطن؟

والحقيقة أنّنا لا نستطيع أن نحكم على هذه المرحلة من خلال نص أو نصين فقط، بل علينا أن نختار عدّة نصوص لكاتبات كان لهن الأثر الواضح في الحركة المسرحية، والتي يمكن لنا من خلالها أن نحدد مسار الحركة المسرحية المعاصرة في الكويت. لهذا وقع اختيارنا في هذا البحث على نصوص كل من: تغريد الداوود، فاطمة المسلم، فطامي العطار، فاطمة العامر.

إن اختيارنا لهذه الأسماء لم يكن قائما على تميّز الكاتبات عن غيرهن من المؤلفات، ولم يتم اختيارنا للنصوص بناء على قيمتها الفنية، وإنما قصدنا من ذلك أن نبحث عن التجارب المسرحية المعاصرة للكاتبات اللاتي كان لهن تأثير في الحركة المسرحية، وأن نقدّم نموذجا لشكل جديد ومرحلة جديدة في الكتابة المسرحية في الكويت، وأن نقرأ النصوص لاستنباط المكونات المسرحية وتحديد السمات الأساسية فيها انطلاقا من المحاور التالية: القضايا المطروحة والبناء المشهدي وتوظيف

المكان والزمان دراميا واستخدام الرمز والإيحاء.

أولا: القضايا المطروحة:

بعد قراءة أغلب الأعمال المسرحية وجدنا أن هناك قضايا عامة تختلف باختلاف المعاناة، فهناك قضايا مشتركة تتناول الهم الاجتماعي الذي يعاني منه الإنسان المعاصر والمتمثّل في القلق واليأس والملل والشعور بالوحدة، إلى جانب طرح الأفكار الجديدة ورفض الفكر القديم، نتيجة للتطور الزمني والفكري الذي طرأ على الإنسان.

إن الكاتبات –بسبب انتمائهن إلى الجيل الجديد– يجدن مدى تمسك المجتمع والتزامه بالفكر القديم المحمّل بالعادات والتقاليد التي أصبحت –فيما بعد– بمثابة قوانين راسخة تقيد حرية الفرد فقد جاءت كتاباتهن لتعلن الهروب من الواقع المفروض ورفض كل ما يقيد الفرد في حريته وإبداء رأيه، والذي جاء عبر صراع الأفكار بين ما هو قديم وما هو جديد. لذا قامت بعض الكاتبات بتصوير بعض النماذج المأخوذة من الواقع، والتي تشكو من معاناتها على اختلاف أنواعها لأنّها تعيش في عزلة عن المجتمع ولا تستطيع أن تتكيف معه.

يبدو ذلك واضحا في مسرحية «المحطة رقم 50» للكاتبة تغريد الداوود، التي عبّرت عن هذه المعاناة من خلال تصنيف الشخصيات إلى ثلاث مجموعات هي: الجيل القديم (العجوز) جيل المنتصف الذي يمثّل الضوابط والقوانين (حارس المحطة) والجيل الجديد (نماذج من الشباب).

إنّ كل مجموعة من هذه المجموعات كانت تحمل فكرا معينا، وكل شخصية في المجموعة كانت تحمل قضية معينة من القضايا، فمثلا مجموعة الجيل الجديد جاءت متمثّلة بشخصية الشاب قوي البنية والشاب المتمرّد، والشابة الغامضة. هذه المجموعة كانت تحمل هموم الشباب ومطالبتهم بالحرية جرّاء الشعور بالملل والقلق بفعل القيود ورفضهم الأفكار الرجعية. يتضح ذلك في الحوار الذي دار بينهم:

خالد: ممن تختبئ؟

سامي (بتردد): ... من أهلي، فقد خرجت من البيت عاقدا العزم على ألا أعود إليه.

أمل: ماذا! هربت من بيتكم؟

خالد (ساخرا): ولماذا؟ ألم يتناسب بيتكم مع (اللوك)؟

سامي: لقد عارض أبي دوما رغبتي في أن أصبح فنانا، يقول إنه عليّ أن أفكر بمستقبلي بعيدا عن هذه التفاهات.

أمل: هذا مؤسف، بات حتى أقرب الناس إلينا لا يتفهموننا.

سامي: أتعلمين؟ لقد حاول أبي مرارا منعي من الموسيقى، ولكن دون جدوى، هو يعتقد أنه يعرف مصلحتي أكثر مني، يريدني أن أصبح عسكريا! أتتصورين... أنا عسكري!! هه يريدني أن أحيا الحياة التي كان يتمناها لنفسه»[8].

يتضح من هذا الحوار أن هذه الشخصيات هربت من بيوتها، وهربت من أهلها، وهربت من واقعها ومن القوانين المفروضة عليها بسبب عدم تقبل الأهل لرغباتها وميولها، هربت للبحث عن حريتها. فقد التقى هؤلاء في المحطة وهم في حالة انتظار الأمل. تقول أمل: «...أجننت، كي أحمل معي حبلا يربطني بالماضي! وأنا التي أتطلع للمستقبل.

خالد لأمل: وماذا عن تاريخك؟ أتهربين منه الآن؟
سامي: كما هربت أنا من بيتنا.
عامل النظافة (بحسرة) كما لم أتمكن أنا يوما من الهرب.
أمل: أنا لا أريد الهرب بل أريد الحرية[9].

وعلى جانب آخر نجد شخصية السيدة العجوز التي تحمل أفكار الجيل القديم الممثّلة للأعراف والعادات والتقاليد القديمة والبسيطة، فهي تبيّن مدى بساطة الحياة في السابق، وأن الأمور كانت تسير دون أي تعقيد، فتقول: «في السابق لم تكن القطارات تتأخر، ولم نكن ننتظر طويلا»[10].

وتستمر في الحديث عن زمانها وعن أنهم كانوا يعيشون بسلام وسعادة متمسكين بأعرافهم دون أية قيود تُعيقهم ودون أي شيء يفسد أمورهم، فتقول: «فيما مضى لم يكن أحد يصف أفراحنا بالفساد».

بين الفكر القديم والجيل الجديد استحضرت الكاتبة نموذجا يمثّل جيل المنتصف/ الضوابط والقوانين (حارس المحطة) الذي كان يمثل السلطة التي تفرض على الآخر التمسك بالنظام والقوانين، وهو الأكثر تشددا وتمسكا من الجيل الماضي.

تطرح الكاتبة أمورا كثيرة على لسان الحارس، وهي عبارة عن قوانين وضعية فرضت على الشخصيات، وتحديدا الجيل الجديد، الذي بات يجهلها أو يرفضها، بينما العجوز ربما تدركها وتتقبلها؛ كقضية منع الاختلاط بين الجنسين، ومخالفة الآداب العامة، وعدم العزف في المحطة.

يقول الحارس للشاب: «أنت... هل أتت هذه الفتاة معك؟ أهي زوجتك؟ أختك؟ قريبتك؟
أمل: أتيت وحدي.
الحارس (مخاطبا الفتاة): إذًا، فاجلسي بعيدا عنهم فالاختلاط بين الجنسين ممنوع.
أمل: ليس من حقك منعي من الجلوس حيث أريد.
الحارس: النظام نظام، لا تضطربني لأن ... أنا حارس المحطة وواجبي هو الحفاظ على الآداب العامة فليحترم الجميع النظام المتبع في هذه المحطة وإلا فليبحث له عن محطة أخرى»[11].

إن لدى هذا الحارس قوانين معينة يفرضها وعلى الشباب الالتزام بها، وكأنه يرفض الفكر الجديد، لأنه يرى أنه فكر دخيل على المجتمع وأنّه يحمل من الغرب كل ما هو سيئ، إلا أن الشباب يرفضون تطبيق هذه القوانين لأنها تحد من حريتهم سواء في الفكر أو الرأي أو الرغبة، يقول خالد: «القانون الذي لا يحترم سواه يجب أن يتغير، وإلا فإننا سوف نبقى في وهم الانتظار إلى الأبد»[21].

إن هؤلاء الشباب ليسوا ضد القوانين بشكل عام، بل هم ضد كل قانون لا يتفق مع ميولهم وأفكارهم ورغباتهم، ضد كل ما يمنعهم من التصرف بحرية، لذلك يسعون إلى التغيير.

هذا الصراع الفكري بين المجدّدين والتقليديين تحاول العجوز أن تنهيه وأن تصلح بينهم بنشر السلام والمحبة كما كان في زمانها، فتقول: «يجب أن تسموا على خلافاتكم وتنبذوا العداوات بينكم لتمضي رحلتكم بسلام ففي النهاية قطار واحد يستجمعكم، حكموا العقل».

إنّ هذه العجوز تمثّل صوت الكاتبة، كما نرى لدى شخصيتي «شو» و«الحكيم» اللتين حملتا أفكار الكاتب، وهذا ما نجده في مسرح الأفكار الذي «يحشر فيها المؤلف أكبر قدر ممكن من الأفكار، وإنما هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا

الصراع»[31]. إذًا فالصراع الفكري لا يعتمد على الصراع الجسدي والصراع العاطفي بل هو صراع قائم على مناقشة الأفكار المتناقضة.

هذا الصراع الفكري نجده عند أغلب الكاتبات الكويتيات، ولكن بمعالجات متباينة، فعلى سبيل المثال: كانت الكاتبة فاطمة المسلم، في مسرحية «نرفانا»، تركز على الصراع الفكري بين المعتقد والعقيدة، بين الدين والفكر الاجتماعي، بين الفكر الجديد والموروث الشعبي حيث لجأت بشكل غير واقعي، وغير مباشر، لطرح أفكارها عبر اللجوء إلى الأسطورة التي أعطت النص الشكل الطقسي للتعبير عن مفهوم المعتقد الشعبي ومدى تأثيره في فكر الإنسان وتكوين شخصيته، والذي أصبح فيما بعد عقيدة راسخة بالنسبة إليه.

رسمت الكاتبة عبر هذه الحكاية شخصيتين (العشيق والعشيقة)، وأعطت لكل منهما فكرا مختلفا عن فكر الآخر، نابعا من واقعه، فالعشيق يحمل فكرا واقعيا بينما تحمل العشيقة فكرا وهميا ناتجا من موروثها الشعبي الذي تحوّل إلى معتقد ثابت وراسخ. بيد أن لهاتين الشخصيتين رغبة درامية مشتركة هي الوصول إلى السعادة، فالعشيق يجد سعادته في الوصول إلى العشيقة، ولكن هناك عقبة وحاجز يمنعانه بسبب الاختلاف الفكري الناتج من اختلاف العقيدة الدينية، ومحاولة العشيق التغلب على العقبة جعلته يغير فكره وعقيدته دون قناعة، على الرغم من أن العشيقة ظلت متمسّكة بفكرها، وعلى الرغم من تغلّبه على كل الصعوبات ومحاولته تغيير فكره، إلاّ أن رغبته الدرامية لم تتحقق بسبب تمسك العشيقة بفكرها، حيث انتحرت إيمانا بفكرة (الاستنساخ)، وهذا يرمز إلى تغلب الواقع على الوهم، والعقيدة على المعتقد، والدين على الموروث القديم.

إن الموروث الشعبي عند فاطمة المسلم يعادل الشكل التراثي أو الفكر القديم عند تغريد الداوود، إلاّ أنهما لم تتمكنا من توصيل الفكرة بشكل واضح، لأن تغريد الداوود جمعت بين مختلف أشكال التناقضات الاجتماعية، فاختلط موضوع السلطة والجاه والبحث عن الحرية والشعور بالملل واليأس وتداخل بين الفكر القديم والفكر الجديد دون أن ندرك هدفها من ذلك، فأحيانا نجدها تدافع عن الجيل الجديد إلاّ أنّها سرعان ما تعود إلى الماضي بكل تقاليده وموروثه وثقافته، وهذا ما أدى إلى التناقض في فهم الفكرة والتشظي في الحدث. وهكذا الحال بالنسبة إلى فاطمة المسلم التي جعلت العشيقة تتمسك بفكرها على الرغم من أنها تمثل الوهم، بينما العشيق الذي كان يمثل الواقع هو من حاول أن يعتنق معتقدا آخر، وفي النهاية تموت العشيقة رغبة منها وإيمانا بمعتقدها، ويبقى العشيق على قيد الحياة بعد أن حاول تغيير فكره، ما أدى إلى الغموض والتشويش في الفكرة.

كان الغموض واضحا في أغلب النصوص، إذ ربما جاء بشكل الكتابة العفوية، أي عدم القدرة الجيدة على الكتابة، أو كان انعكاسا لطبيعة هذا الجيل الذي يرى العالم مضطربا بلا وضوح ولا استقرار نتيجة القلق والحروب، لذلك نظر إلى العالم نظرة سوداوية مليئة بالتشاؤم واليأس، أو ربما كان هذا الغموض بسبب تقليد الشكل الغربي جرّاء تأثرهن بأفكار غربية، وذلك نتيجة الانفتاح على المسرح الغربي عبر اطلاعهم وقراءاتهم المتنوعة خاصة أن هناك العديد من الترجمات والتي تولّى المجلس

الوطني نشرها عبر سلسلة المسرح العالمي، ما جعل الكاتبات يدركن أبعادا جديدة وأسلوبا جديدا في الكتابة، دعا إليهما المنظرون الغربيون سواء أكانوا عبثيين أو وجوديين أو حتى كتاب ما بعد الحداثة، فأخذن تقنيات المسرح الغربي ووظّفنها بشكل جديد يتغلب عليها المنطق، لأن طبيعة المجتمع لا تتقبل الفكر العبثي أو الوجودي. ففي ما بعد الحداثة مثلا نجد «الاهتمام بالتركيز على التنافر والانقطاعات العميقة للعمل الفني الذي لم يعد موحدا أو عضويا بل هو الآن حقيبة منوعات فعلية أو حجرة كرار ممتلئة بالأنساق الفرعية المفككة والمواد الخام العشوائية والدوافع من كل نوع وبتعبير آخر، تحول العمل الفني الأسبق (أي الأعمال السابقة على ما بعد الحداثة) إلى نص تتقدم قراءته بواسطة التمايز وليس بواسطة التوحد. إلا أن نظريات الاختلاف نزعت إلى التشديد على الانفصال إلى النقطة التي تميل عندها مواد النص، بما في ذلك كلماته وعباراته، إلى تساقط وإلى سلبية وعشوائية وإلى تشكيلة من العناصر التي تستعرض انفصالاتها أحدها عن الآخر»[41].

أمّا «فطامي العطار» فقد تنوعت مصادرها ما بين التاريخ كما في مسرحية «تميمة وحمدان وكتاب الزمان» والتراث والموروث الشعبي كما في مسرحية «طار برزقه» ومسرحية «صندوق أمينة» ومسرحية «يادانا دنا الليل»، وبالتالي تنوعت قضاياها بين القضية الاجتماعية والإنسانية والقومية العربية، فخلال تناولها هذه القضايا قدمت نقدا للواقع السياسي بشكل رمزي غير مباشر؛ تماما كما لجأ بريخت إلى الأساطير والحكايات الشعبية والخرافية والتاريخ والموضوعات الغربية فقد لجأ إلى التراث حتى يطرح أفكاره بشكل غير مباشر.

وربما كان لجوء بعض الكاتبات إلى التاريخ والأسطورة تأكيدا على إبراز الصراع الفكري بين القديم والجديد، والفرق بين الحياة في الماضي التي تزخر بعادات معينة وبين الحياة في الحاضر التي تسودها الفوضى الاجتماعية.

والملاحظ أن أغلب الكاتبات ركزّن على فكرة العزلة والانتظار، وهي من أهم الأفكار التي ركز عليها أغلب كتّاب القرن العشرين، وتحديدا كتّاب العبث واللامعقول، الذين عبّروا عن إحساس الإنسان بالعزلة عما حوله، وعدم تواصله مع الآخر وشعوره بالغربة تجاه نفسه.

حاولت الكاتبة «تغريد الداوود» أن تعبّر عن فكرة العزلة والوحدة في مسرحية (المحطة رقم50) من خلال تركيزها على الإحساس المتبادل لدى شخصيات الجيل المعاصر وشعورهم بالعزلة، وكان هذا الإحساس قد شكّل بالنسبة إليهم جانبا مهما في حياتهم فقاموا بفعل هذا الإحساس بترك منازلهم، ومنهم من قرر الرحيل عن موطنه هربا من الواقع المرفوض، لأنه شعر بالوحدة تجاه نفسه وتجاه مجتمعه. تتضح هذه الفكرة أيضا في مسرحية «ليلة ربيع عين قمرة» للكاتبة «فطامي العطار» عبر وجود ربيع منعزلا في سجن انفرادي، لا يتواصل مع الآخرين فيطغى عليه شعور بالغربة والملل، وهذا تعبير عن الغربة النفسية، كما هو تعبير عن العزلة التي يعيش فيها الإنسان العربي.

أما الكاتبة «فاطمة العامر» فقد لجأت في مسرحية «شارع أوتوقراطيا» إلى طرح مواضيعها بواقع

غربي حتى تبتعد عن المباشرة في نقد واقعها، حيث تطرقت إلى فكرة الوحدة والعزلة وصراع الطبقات بين القوي والضعيف، وبين الطبقة التي تملك والطبقة التي لا تملك، كما أنها أرادت أن تبحث عن المعنى بأسلوب جديد ومختلف، لذلك اتخذت هنا مفهوم المسرح كرسالة فقط.

هذه الظاهرة نجدها عند أغلب الكاتبات اللاتي كتبن نصوصهن من منطلق أن المسرح رسالة تخاطب المتلقي ليس بهدف التطهير والمتعة، ولكن بهدف مخاطبة وعيه بالظلم والقهر واستفزازه بإثارة الأحاسيس والعواطف، فيرى واقعه ويؤثر فيه حتى يمارس عملية النقد ويسعى إلى التغيير، وهذا قريب من المفاهيم البريختية التي تسعى إلى إيقاظ وعي المتلقي، والسبب الآخر هو اختلاف المفاهيم لديهن، لأنهن يعتقدن أن المسرح النخبوي لا بد أن يكون مسرحا غامضا. هذه التجارب أعطت المسرح الكويتي اتجاها جديدا على مستوى الكتابة بهدف تجسيد قضايا المجتمع ومناقشة هموم الجيل الجديد عبر فضح أساليب الحياة وتعرية الواقع وتسليط الضوء على بعض الجوانب الاجتماعية وتناقضاتها الداخلية، الأمر الذي انعكس على بنية النصوص الجمالية، والتي خرجت عن البنية الكلاسيكية التقليدية.

ثانيا: الأسلوب الفني:

توظيف المكان والزمان دراميا:

اهتمت بعض الكاتبات بتصوير المكان والتركيز عليه بشكل درامي يحمل بعض الإشارات والرموز بحيث تم توظيف المكان دراميا حتى يتماشى مع السياق الدرامي للنص. في مسرحية «المحطة رقم 50» وعلى الرغم من ثبوت المكان إلا أنه كان يحمل دلالات معينة مرتبطة بفعل الشخصيات وهو فعل الانتظار. ففي المحطة تلتقي الشخصيات لهدف واحد هو انتظار القطار القادم من مكان ما لينقل آخرين إلى مكان آخر، فهو مكان لكل العابرين (القادم/ الراحل)، وإن الرغبات الدرامية لكل الشخصيات متناقضة، فكل شخصية لها هدف معين من القطار، كما أن القطار يمثّل بالنسبة إليها رمزا معيّنا؛ فالعجوز التي تمثّل الفكر القديم تنتظر ابنها منذ فترة طويلة وترفض الرحيل لأنها الأكثر صلابة، بينما شخصيات (الجيل الجديد) تريد أن ترحل وهذا يدل على أن لديها هدفا مشتركا هو الهروب والخلاص من واقعها. أمّا الحارس فوضعه ثابت كثبوت المكان، إنه مرتبط بالمكان ويسعى إلى الحفاظ على قوانينه، ويقف ضد كل رغبة تعارضها، لهذا يقوم بفرض قوانينه على الشباب، وهذا ما يجسد في النص فعل الصراع بين الأفكار، الصراع بين شخصيات تريد أن تعيش واقعها وتفرض كيانها وتواجه الفكر المخالف والمناقض لفكرها، لهذا نجد شخصية الحارس تحاول فرض ذاتها وتكسر رغبات الشباب الذين ينتظرون الخلاص. وأمّا بالنسبة إلى القطار فهو يعد وسيلة لتحقيق الرغبة والانتقال من مكان إلى آخر ومن حالة إلى أخرى، فهو في هذه المسرحية يتيح الفرصة لتحقيق الآمال والرغبات أو الخلاص من الواقع المفروض لكن هذه الآمال لا تتحقق لعدم وصوله في النهاية. إن الرقم (50) الذي يحمل اسم المحطة، ربما هو الرقم الذي يشير إلى المنتصف (منتصف القرن) أو المركزية، وهذا مرتبط بشخصية الحارس الذي

يمثل المركز أو السلطة أو القوة في تنفيذ قرارات المحطة كما أنه يرمز إلى الفترة الزمنية التي مرت بها الكويت، وهي فترة ما بعد الخمسين التي خضعت للتطور في جميع نواحي الحياة. وبالتالي تصبح المحطة رمزا للوطن، وهذا ما فعلته الكاتبة «تغريد الداوود» في مسرحية «الديوانية» عندما جعلت الديوانية كمكان ورمز للوطن، وبالتالي أصبحت الشخصيات تمثل نماذج من المجتمع ومن شرائحه المتعددة.

إن المكان في مسرح الداوود يشير إلى الوطن وإلى الأرض وإلى الانتماء، فقد وظّفته دراميا بحيث جاء لينعكس على طبيعة الحدث؛ ففي مسرحية «مخلصوص» صوّرت المكان مزرعة محاطة بسور يحاول اللصوص الدخول عبره بكل سهولة. وفي مسرحية «شارع أوتوقراطيا» حدّدت الكاتبة «فاطمة العامر» في وصفها للمكان بأنه شارع من شوارع إنجلترا مليء بالنفايات؛ فالمكان هنا عام، يحمل هموما عامة فيه نماذج مختلفة. ولا شك في أن طبيعة المكان انعكست على طبيعة الشخصيات، كما أن ارتباط الزمان بالمكان يعطي معنى للحدث الدرامي ويساعد على تحديد طبيعة الشخصية، فالليل يحمل معاني كثيرة، كالظلام، التستّر، التخفي، والتنكّر. ولعلّ الكاتبة كانت تهدف إلى ظهور الشخصيات ليلا في إشارة إلى الهروب من الواقع المؤلم في ضوء النهار، وهذا يعادل «القطار» في مسرحية «المحطة رقم 50»، كما أن النفايات كانت ترمز إلى عيوب البشر وأغلاطهم المتراكمة من ماضيهم.

الإشارات والدلالات والرموز:

تعطي الكاتبات أحيانا أبعادا دلالية لأحداث النص المسرحي على مستوى الواقع والخيال، وذلك عبر تصوير الشخصيات والتركيز على الإرشادات المسرحية، وأيضا عبر الحوارات والخطابات التي توجه إلى القارئ للتعبير عن الإحساس بالقلق الذي يدور في فكرهن وفي فكر أبناء جيلهن، وهذا يعطي تعددية الآراء في التفسير والتأويل، كما أنه يعطي ثراء للنص المسرحي أحيانا.

كما أنّ اللغة أيضا كانت تحمل عند بعض الكاتبات دلالات كثيرة ومفاهيم فكرية وأبعاد أخرى، وربما كان الهدف من اعتمادهنّ على الرمز في اللغة كشكل فني يهدف إلى التورية والابتعاد عن المباشرة.

هذا ما نجده عند «فطامي العطار» في مسرحية «أحلام عبدالسلام» حيث حملت الحوارات مدلولات ومعاني لغوية، في إطار فعل جدلي بين الشخصيات، لتوضيح بعض الأفكار والمفاهيم والتعبير عن الحدث الدرامي. على سبيل المثال: فقد اتضح الرمز عبر قراءة الفنجان، والكابوس الذي ظهر في حلم أحلام فالكاتبة هنا كانت تمهد للأحداث القادمة وتوقّع ما يحدث في المستقبل، أي أنها كانت تسبق الحدث عبر الإشارات والرموز لتكشف عنها فيما بعد مع تطور الحدث.

تقول أحلام لـ «أم عليش» التي تعمل في منزلها: «كوابيس فظيعة، في كل مرة أرى نفسي أساق إلى منصة الإعدام وعندما أستيقظ أشعر بأن جسدي يؤلمني.. وبأن أنفاسي تزهق، حتى إنني أستطيع أن أشعر بقلبي وكأنه حجر يرقد بين أضلعي.. إحساس رهيب، أظنني أتذوق طعم الموت في كل مرة»[15].

وبعد هذا القول تطلب منها أم عليش أن تقرأ لها

الفنجان مدعية أنها تجيد قراءة المستقبل القريب، فتقول: «... سيقف البخت هناك على الأرض المحترقة... هناك ينظر إلى القارورة الخاوية... هناك حيث ينسكب ماء وجه الغول، فتحترق الحقيقة لينبعث منها دخان السلام»[61].

حاولت الكاتبة أن تبني أحداث النص على حوارات الشخصيات التي تبين من خلالها بأن هناك حدثا ما سوف يؤدي في النهاية إلى السلام، كما أنها وقعت في خلل درامي في أثناء استخدامها أكثر من تقنية في التمهيد للحدث، وهذا ما يجعل المتلقي يتخيل الحدث دون تشويق أو ترقب.

استخدمت الكاتبة الواقع أيضا في مقابل الخيال كوسيلة تحرك أحداث النص، كما في مسرحية «حفرة أنبيش» التي أرادت فيها إظهار البعد السياسي في الخفاء تحت الأرض عبر حفرة قرأ فيها الواقع من نواحٍ خفية وغير ظاهرة، وهي الحفرة التي ظهرت عندما حاول (عوضين) أن يزيل البلاط ليصلح العطل في أنابيب المياه حيث يقترب كل من أنبيش ومستورة وعوضين لينظروا إلى ما يحدث بذهول ويدور بينهم الحوار التالي:

عوضين: «يا نهار أسود.. وده بيفرق.. أمال إيه الخيمة دي.

مستورة: خيمة مرة وحدة! .. وين أنا مو شايفة.

أنبيش: أي خيمة؟!

عوضين: بص..ركز معايا..في الخنفسة..شايفها؟!

أنبيش: (بتململ) مو شايف شي.

عوضين: أنت شايف الخنفسة ومش شايف الخيمة..(بدهشة) بص شوف دي الخيمة .. الله الله.. دي بتمشي.

أنبيش: طالع هذا.. انت شفيك.. هذه خيمة..

عوضين: أمال إيه؟

أنبيش: هذه غترة.. غترة.

عوضين: دي كل حاجة هنا مقاس إكس لارج.

مستورة: عوضين.. طالع شنة تحت الغترة.. هذا جنة جوتي!»[17]

أمّا «تغريد الداوود» فقد ركزت في استخدام الرمز والإيحاء على تصوير المكان وتوظيفه ليسقط على الواقع بشكل غير مباشر، فالمزرعة في مسرحية «مخلصوص» رمز للوطن، وعنوان المسرحية كان يحمل المدلولين هما: اللصوص المخلصون الذين يستغلون جدال الزوجين (المتمثلان بالشعب المنشغل بالأمور التافهة) ويدخلون المزرعة من الباب علنا وبكل سهولة للسيطرة عليها ونهب خيراتها، والشاب المخلص (الذي يمثل الجانب الآخر من الشعب) الذي يسعى للاقتراب من الفتاة التي تمثل الوطن وحمايتها ويحاول الوصول إليها بالخفاء عبر أسوار المزرعة خوفا من الزوجين اللذيْن يعتقدان أنه لصّ. تحولت هذه المفارقة الدرامية فيما بعد إلى «كوميديا الموقف» وأدّت بالتالي إلى السخرية والتهكم من الوضع القائم.

في مسرحية «أوتوقراطيا» برز الرمز عبر تصوير الشخصيات، حيث جسّدت الكاتبة صورة الإنسان المهمّش البسيط في مظهره، إلاّ أنّه يحمل معاني عميقة في جوهره، وصورت غموض واقعه الذي يعيش فيه منعزلا ووحيدا في عالمٍ قاسٍ. لقد قدّمت نماذج متنوعة لهموم الإنسان، كالفتاة اللقيطة التي تعاني من الوحدة، وبسبب الوحدة هذه تحولت فيما بعد إلى فتاة الليل (الساقطة). وأيضا هناك نموذج للفنان العازف الذي لديه مشاكل نفسية بسبب موت عشيقته، فبات هو الآخر يشعر

بالوحدة والعزلة عن العالم الخارجي.

قامت الكاتبة هنا بتفكيك الهموم الإنسانية وتوزيعها على شخصيات متعددة ومختلفة باختلاف الأسباب، وعلى الرغم من معاناة هؤلاء إلاّ أنّهم لم يغدروا ببعضهم ولم يتخلَ أحدهم عن الآخر، فيقول واحد منهم: «أحيانا يجب أن يموت أحدهم ليعيش أحدهم».

في مقابل هذه المجموعة، تصوّر الكاتبة مجموعة أخرى تمثّل السلطة عبر شخصية الشرطي النزيه والمحقّق الشهير، وهذه المجموعة كان لديها أطماع للوصول إلى مآربها جعلتها هذه الأطماع تصل إلى حد الغدر والتضحية بالآخرين مقابل تحقيق أهدافها.

ثالثا: بناء المشهد المسرحي:

بنت أغلب الكاتبات مسرحياتهنّ بأسلوب جديد مغاير للأسلوب التقليدي بسبب متغيرات المجتمع واختلاف مظاهر الحياة والقضايا والهموم، وذلك بالعمل على المزج بين سمات المسرح التقليدي وسمات ما بعد الحداثة، إضافة إلى دمج موضوعات متعددة ومترابطة في الفكرة ومنفصلة في التسلسل، بحيث جاءت كتاباتهنّ غير منفصلة عن التقليد ولم تكسر الحكاية، وربما جاء ذلك نتيجة لتأثرهنّ بالاتجاهات الحديثة؛ فمزجنّ بين مفاهيم الحداثة القائمة على العقل وبين مفاهيم ما بعد الحداثة الرافض لمنطق العقل حيث إن «الميول الكلاسيكية للحداثة جاءت لترى نفسها تشكل مرحلة عقلانية تعمل على قلب مفاهيم التقاليد الراسخة بعيدا عن النزعة العاطفية للقرن العشرين»[18]، بينما مفهوم ما بعد الحداثة يقوم على «الاعتراض على مختلف قيم الحداثة كالتقدّم والحرية واللاعقل والسعادة الفردية والإقرار بفشل مشروع الحداثة الغربية»[19].

جاءت أغلب النصوص في فصل واحد وعدة مشاهد، حيث بنت بعض الكاتبات أحداث المسرحية بشكل تقليدي من بداية ووسط ونهاية، أما بعضهن الآخر فجاء أسلوبهن في الكتابة بشكل غير تقليدي وبعيد عن التسلسل المنطقي، والاعتماد على تفكيك المشهد، حيث برزت بعض المشاهد غير ثابتة وغير مكتملة، وإنّما في أجزاء متقطعة، كما نرى في نصوص «فطامي العطار» على سبيل المثال مسرحية «ليلة ربيع عين وقمرة» التي بدأت أحداثها في مكان غير محدد وعبر بعض الإيحاءات اتضح للمتلقي بأن المكان ليس سوى زنزانة انفرادية تحيطها أجواء موحشة قذرة، ثم تنتقل الأحداث إلى مكان آخر أدى إلى تشتيت في المحور الرئيسي للحدث والغموض في الفكرة، وفي النهاية تحاول أن توصل الكاتبة للمتلقي بأن كل ما حدث كان في مستشفى الأمراض العقلية.

إنّ هذا الأسلوب في بنية الأحداث يؤدي غالبا إلى الغموض لأنه يُغيّب المعنى، وربما جاء ذلك بشكل عفوي غير مقصود، كما هو موجود في مسرح ما بعد الحداثة الذي كان يسعى إلى تغييب المعنى حتى يصل إلى المعنى المراد منه، ويستمر الغموض حتى نهاية المسرحية. هذا ما نجده عند «تشونج» الذي «ينتقل بين الوسائط بدلاً من أن يخلطها، ويخصص كل وسيط فني لطرح قضية منفصلة، ولا يسعى إلى بناء فكرة موحدة أو أثر كلي»[20] حيث كانت عروضه عبارة عن أحداث متقطعة وشخصيات غير محددة، لأنّ الغموض كان مسيطرا بحيث تظل التفاصيل غامضة.

أمّا في مسرحية «نرفانا» فإنّنا نجد أن الاستلهام من الأسطورة هو الذي أدى إلى الغموض في بنية النص ولكن الغموض هنا أدى إلى نوع من التشويق، لأنها سعت إلى توضيح المعنى في النهاية. اعتمدت أغلب الكاتبات على الحوارات البسيطة والسريعة حتى في التعبير عن المفهوم العميق للنص، فلم يعتمدن كثيرا على الحوارات الطويلة، ولا على اللغة الأدبية، بل اعتمدن على الجمل البسيطة البعيدة عن الصور البلاغية، كما استعنّ بدلالات معبّرة على الرغم من تعبيرهن عن المعاناة الإنسانية والتقنية التي غالبا ما تعبر عن ذلك وهي المونولوجات الطويلة للتعبير عن دواخل الشخصية، لكن الحوارات الطويلة غابت واعتمدت على العبارات القصيرة، وهي اللغة التي تسمى «التليغرافية» وقد تكون الكاتبات قد تأثرنّ بواقعهن الذي سيطرت عليه التكنولوجيا الحديثة، فأصبحت لغة الرسائل تلغرافية بل ومشفرةً أحيانا، وذلك ما نلاحظه في حوارات بعض النصوص، على سبيل المثال في مسرحية «أوتوقراطيا».

فتاة الليل: تتحدث عن الحب؟ في حين لم ترافق في حياتك سوى تلك الأوتار الغبية.

الشحاذ: الحب؟ هل هو موجود؟

العازف: بالطبع موجود.

فتاة الليل: ليس موجودا.

العازف: تصرين على تشويه كل زهرة جميلة!

فتاة الليل: الأزهار تموت.

الشحاذ: هل نتحدث عن الحب أم الأزهار؟

العازف: أفضل العزلة على أن أكون كالذباب أحوم من نفاية لأخرى!

الشحاذ: هل تتحدثان عن النفايات؟ انظر (يشير إلى القمامة) هذه العجوز السوداء هي بيتي.. لسنين وهذا البيت يحتضنني من كل برد ومطر وريح.. لم أجد وفاءً كوفاء النفايات»[21].

كذلك اتّبعت هذه النصوص تقنية أقرب إلى السيناريو منها إلى النص الأدبي، وهذه التقنية تبرز بوضوح في مسرح الصورة الذي لا يعتمد على (الكلمة/ اللغة)، كما كان في المسرح التقليدي، بل يعتمد على الرموز والإشارات والأيقونات، وهذا ما فعله «أرتو» عندما حاول «أن يقلل من أهمية الكلمة إلى القدر الذي تصبح فيه مجرد رمز أو فكرة. إن معنى الكلمة بالنسبة له ليس هو الشيء الهام، وإنما الهام هو مادتها كصوت مؤثر في الحواس العضوية»[22].

إن الكاتبات هنا قد مزجن بين اللغة والصورة، فأصبحت اللغة بالنسبة إليهنّ غير مكتملة إلا عبر الصورة حيث جاءت الحوارات في أغلب الأحيان لتتساوى مع الوصف والإرشادات المسرحية خلافا للقيم الجمالية القديمة التي كانت تعتمد على الكلمة والجملة، أما بالنسبة إلى ما بعد الحداثة فنجد أنه قام بتفتيت البنية الجمالية وكسر كل ما هو قديم من حوارات وشخصيات، بينما سعت الكاتبات إلى الموازنة بين الكلمة والصورة، فأكثرن من الوصف والإرشادات المسرحية حتى تتكوّن في ذهن القارئ مجموعة من الدلالات والتأويلات، وهذا يسهل عليه توضيح الفكرة التي جاءت في حدث متراكم وبسيط.

إن هذا الأسلوب في الكتابة يعكس طبيعة الجيل السريع الذي انطبع بسمات عصره وليس لديه الرغبة في الكتابة الأدبية المطولة، فاختصر كل أفكاره ولخّصها في فصل واحد، واعتمد على

الرموز والإرشادات في إيجاد المعنى عبر بعض الأحداث التي جاءت في مشاهد متراكمة رغم تسلسلها التقليدي السريع من بداية ووسط ونهاية. كما لم تركز الكاتبات على مفهوم البطل كما في المسرح التقليدي بل اعتمدن على التعددية في استخدام نماذج مختلفة «تشظي الشخصيات» لتعبر عن حالات وصور مختلفة للمعاناة، هذه الشخصيات بأفعالها وآرائها تمثّل رؤى الكاتبات. اعتمدت بعض الكاتبات على المزج بين الواقع والخيال فمنهنّ من اعتمدت على طرح رؤيتها عن طريق بعض التقنيات كتقنية «مسرح داخل مسرح» مثل الارتداد الزمني الذي يعادل عملية «الاسترجاع» في المسرح، والذي يؤدي إلى التداخل في الزمن كما يبدو ذلك واضحا في مسرح «فطامي العطار» في التداخل الزمني بين الماضي والحاضر الذي حدث في مسرحية «تميمة وحمدان وكتاب الزمان» فأثناء سير الأحداث الواقعية يقطعه الخط الخيالي بظهور الشخصيات التاريخية لتشارك الحدث، أما في مسرحية «حفرة أنبيش» حيث يحمل النص إيقاع الواقع والخيال معا، فقد صاغتهما الكاتبة في قالب واحد حتى يكون المألوف غريبا. وهذا ما هو معروف عند بريخت بـ «التغريب» الذي يعني «جعل الشيء المألوف غريبا والصورة المغربة هي عبارة عن عرض لشيء أو لموقف مألوف لنا في إطار من القول أو الفعل يظهره غريبا وغير متوقع، وهذا في حد ذاته صدمة المعرفة التي يحدثها الفن» [23]. فالهدف عند الكاتبة فطامي ربما لم يكن لتحقيق الشكل الملحمي البريختي، ولكن استخدام إحدى وسائله وهي «التغريب» وذلك لتحقيق المعنى، وهذا يؤدي إلى «جعل الأمور المتعارف عليها والمعتادة أمورا متميزة وغريبة تجلب أنظار المشاهدين، وتثير فيهم هاجس النقد لمساءلة الواقع الذي يعيشون فيه» [24].

أمّا في مسرحية «المحطة رقم 50» فقد مزجت الكاتبة بين الماضي والحاضر عبر صراع الأفكار في المقابلة بين الفكر القديم والفكر الجديد، بين فترة ما قبل الـ 50 وبين فترة ما بعد الـ 50 التي عبرت عن الماضي عبر شخصية العجوز التي رسمتها الكاتبة لتبرز من خلالها أفكار الفئة الأخرى. وأمّا الكاتبة فطامي فقد استخدمت هذه التقنية بطريقة مختلفة قائمة على المزج بين الماضي والحاضر عبر عملية الاسترجاع كما في مسرحية «تميمة وحمدان وكتاب الزمان» حيث يتغير المكان فجأة بدخول المذيعة وهي تحمل بيدها (ميكروفون) استعدادا لإجراء مقابلة. لاحظنا في بنية أغلب هذه النصوص ما يشبه عملية التثوير، ولعلّ الكاتبات قد اعتمدت أسلوب بريخت الذي يعتمد على الجدلية والنقد ليترك أثرا في القارئ أو المتلقي، ويجعل المتفرج يخرج بانفعالاته ويتّخذ موقفا نقديا، وهذا الأسلوب يخالف بنية النص الكلاسيكي القائم على التطهير الذي يسعى في النهاية إلى وضع حلول ومعاقبة المذنب، وهنا يخرج المتفرج وقد تخلص من كل انفعالاته أو ربما احتفظ بها.

في مسرحية «إعدام أحلام عبد السلام» اعتمدت الكاتبة على إثارة مشاعر المتلقي بإعدام أحلام (الذي يعتبر بمثابة تحقيق العدالة في المسرح الكلاسيكي)، فهي على الرغم من أنها قتلت قد قتلت زوجها إلاّ أنّها تعد في نظر المتلقي مظلومة،

وبالتالي فإنّ إعدامها يثير انفعالاته لأنها لم تقتل إلاّ من أجل القضاء على الاستعمار والدفاع عن قضية الوطن، وربّما أرادت من خلال فكرة المحاكمة أن تخاطب مجتمعها وكل المجتمعات العربية، وأن تطالب عبر شخصية أحلام محاكمة واقع الإنسان؛ الإنسان الذي يخضع أمام القهر والظلم. فالكاتبة هنا تحاول أن تكشف كل التناقضات وكل ما هو خفي عبر علاقة الزوجين التي استمرت واقعا وحقيقة لم تدركها إلاّ في النهاية، حيث كانت الحقيقة مؤلمة بالنسبة إليها، وعدم استسلام أحلام لهذه الحقيقة وقتلها زوجها والاعتراف بذلك، كلها تثير أحاسيس المتلقي ليتعاطف معها ويتخذ موقفا حيال ذلك.

هذا الأسلوب في بنية النص نجده لدى «تغريد الداوود» وتحديدا في «الديوانية» التي تحاول فيها ترك أثر في المتلقي واستفزازه عبر إثارة بعض القضايا التي طرحتها والمرفوضة في الواقع، كالطمع وأصحاب الشهادات المزورة ... وغيرها، وعبر شخصية المجنون الذي ينصب عليهم في النهاية، وهذا ما نجده أيضا في مسرحية «مخلصوص».

السخرية والتهكم والكوميديا:

اعتمدت معظم الكاتبات على أسلوب السخرية والتهكم، وهي وسيلة برزت في المسرح الحديث منذ «الفريد جاري» وصولا إلى مسرح العبث واللامعقول الذي استخدم أسلوب التراكم والتشويه والتضخيم لخلق

نوع من الضحك النابع من معاناة الإنسان والسخرية من الحياة التي أصبح اختلاط الأضداد فيها نوعا من الفكاهة، فكان التهكم من الأساليب الفاعلة في مسرح بيكيت ويونسكو، كما أنه يستخدم في النصوص ما بعد الحداثية، حيث إن جماليات ما بعد الحداثة هي « محاكاة ساخرة كئيبة لتلك النزعة المضادة للتمثيل (العرض). فإذا لم يعد الفن يعكس (الواقع). فليس ذلك لأنه يسعى إلى تغيّب العالم. وليس إلى محاكاته»[25].

نجد الأسلوب الساخر في أغلب النصوص حيث كانت بعض الحوارات «تحمل إشارات واضحة للتهكم والسخرية من الأنماط المسؤولة التي تقصي الفرد عن مزاولة فعل التحدي والرفض والتغيير»[26]، كما نرى في مسرحية (المحطة رقم 50) التي طال التهكم فيها أفعال حارس المحطة، كما طال التهكم في (الديوانية) جميع الشخصيات باستثناء شخصيتي الجد والفتاة. وقد تحول التهكم في كتابات «فطامي العطار» إلى كوميديا كما نجد في مسرحية «حفرة أنبيش» ومسرحية «طار برزقه» وفي بعض مشاهد من مسرحية «تميمة وحمدان وكتاب الزمان»، والتهكم في مسرحية «ليلة ربيع عين وقمرة» جاء عبر سلوكيات البشر من أساتذة الجامعة وكبار القادة واتضح ذلك عبر تبادل الحوارات فيما بينهم حيث بدأ كل منهم يكشف أخطاء وعيوب الآخر، على سبيل المثال:

عين:« (بسخرية) كنت أستاذا جامعيا لمادة الفلسفة.. مجلس الجامعة أرسل لك خطابا يحذّرك من بعض الأمور التي كنت تمارسها.

ربيع: (الخزي يبدو عليه) أسكت لا أريد أن أتذكر.

عين: بيع أسئلة الامتحانات.. تزوير رسائل الدكتوراه.. محاباة بعض الطلبة من أبناء المسؤولين.. والأدهى من كل هذا وذاك، أنك كنت تعتقد نفسك أفلاطون العصر.

ربيع: (بغضب) كفى.. أيها الخبيث.. لا تنكر أنك

وجماعتك زينتم لي الأمر كما تفعل الشياطين.. لم لا تقول بأنكم أنتم من تستغلون أمثالي من البسطاء وتخضعونهم لسلسلة من التجارب من خلال الندوات وورش العمل والرحلات الكشفية.. إنكم تعيدون صياغة تفكيرهم».

الخاتمة:

اتخذت الكاتبات، في المسرح الكويتي، شكلا جديدا مغايرا للشكل التقليدي الذي اعتمده أغلب كتّاب المسرح في المراحل السابقة، وقد ساعد على ذلك الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في تلك الفترة، والتي شكّلت عاملا مساعدا على بروز هذا الاتجاه، والذي جعل الكاتبات يجسّدن آراءهن عن الأوضاع القائمة في المجتمع؛ إذ سعين إلى التعبير عن انتمائهن إلى الوطن ونقل هموم الجيل المعاصر عبر فكر جديد ومن خلال شكل جديد يمزج بين أساليب متنوعة.

بيد أنّ الكاتبات لم يعتمدن بشكل كلي على نهج معين واحد، كما لم يعتمدن على أساليب ما بعد الحداثة بشكل مطلق، ولم يتخلّين عن الشكل التقليدي في الكتابة، بل أوجدن للمسرح الكويتي بنية جمالية خاصة في الكتابة المسرحية، مبنية على ظروف المجتمع ومناسبة لتفكير المتلقي.

ومن خلال ما تقدم في هذا البحث من دراسة لتقنية الكتابة لدى الكاتبات الكويتيات، يمكن تلخيص النتائج التي توصلنا إليها إلى ما يلي:

-اعتماد بعض الكاتبات على الأسلوب التهكمي الساخر في أثناء طرح القضايا الإنسانية والمواقف المأساوية بشكل ساخر وتهكمي، للكشف عن الواقع الزائف، وفضح بعض المظاهر التي تكشف أشكال التناقض، وذلك عبر تقديم جانب كوميدي؛ ما يؤدي إلى تحريك مشاعر المتلقي واستفزازه (عملية تثوير للمتفرج).

-هناك إشارات واضحة في النصوص المسرحية على ممارسة عملية النقد ومحاولة فعل التغيير، وذلك عبر تصوير معاناة وهموم الإنسان الذي يشكو من حال مجتمعه ويسخر من طريقة معيشته، وذلك للتأكيد على كشف الحقيقة ومعرفة الواقع؛ هذا التأكيد على المعنى يختلف عن سمات مسرح ما بعد الحداثة الذي يغيّب المعنى.

-اعتمدت الكاتبات على اللغة السريعة والابتعاد عن المونولوجات الطويلة، فالنص بالنسبة إليهن لم يكن نصا أدبيا كالنص الكلاسيكي الذي كان يعتمد على الكلمة والسرد، بل كان النص أقرب إلى السيناريو لذا فإنهّن لم يعتمدن على اللغة الحوارية المنطوقة فقط بل أدخلن معها الإشارات والدلالات والرموز والإرشادات استكمالا للمعنى. فقد طرحت بعض الكاتبات قضاياهن أحيانا بشكل مباشر، وأحيانا أخرى كن يبتعدن عن المباشرة عبر بعض الرموز والتلميحات السياسية.

-بنت بعض الكاتبات المشاهد على أساس تقليدي من بداية ووسط ونهاية، وابتعدت بعضهن عن الترتيب المنطقي بالاعتماد على تقطيع الحدث بشكل لوحات منفصلة في التسلسل واتصال في الفكرة.

- تناولت الكاتبات في نصوصهن قضايا وهموما عامة مشتركة: كالصراعات الإنسانية، والصراع النفسي القائم بين الواقع والوهم، وبين صراع الأفكار بين القديم والحديث، ومن الأفكار القائمة أيضا فكرة العزلة والانتظار للخلاص من المعاناة.

-كانت المواضيع هادفة تحمل المعنى على الرغم من أن الأحداث غالبا ما تتسم بالغموض، بسبب

النظرة السوداوية إلى العالم وعدم وضوحه بشكل عام، وربما كان هناك سبب آخر لعدم تماسك بنية الأحداث أحيانا، فالغموض جاء بشكل عفوي.

-تعددت الرغبات الدرامية في بعض النصوص المسرحية ما أدى إلى تشابك في أحداثها بحيث أصبح لكل شخصية حدث معين.

-المزج بين الواقع والخيال والتداخل بين الماضي والحاضر كان واضحا عند بعض الكاتبات؛ فمنهن من عبرت عن ذلك عبر الأفكار كـ (تغريد الداوود، وفاطمة المسلم) وبعضهن الآخر عبر التداخل الزمني والمكان كـ (فطامي العطار).

-اعتمدت الكاتبات على تقنية جعل المألوف غريبا بإدخال أحداث أو شخصيات غريبة في البنية، ما أدى إلى تغريب الصورة، وكان الهدف من ذلك إثارة المتلقي أو لفت انتباهه إلى معاناة الإنسان والصراعات التي تصاحبه، وذلك بهدف الاستفزاز أو ربما كان الهدف منه هو التشويق.

قائمة المراجع والمصادر

المصادر:

-الداوود (تغريد)، **مسرحية المحطة رقم 50**، لا. ط، (الهيئة العامة للشباب والرياضة)، الكويت، أكتوبر 2012.

-الداوود (تغريد)، **مسرحية مخلصوص**، نسخة المؤلف، غير منشورة.

-الداوود (تغريد)، **مسرحية الديوانية**، نسخة المؤلف، غير منشورة.

-العامر (فاطمة)، **مسرحية شارع أوتوقراطيا**، نسخة المؤلف، غير منشورة.

-العطار (فطامي)، **مسرحية تميمة وحمدان وكتاب الزمان**، (مكتبة الكويت الوطنية)، الكويت، 2016.

-العطار (فطامي)، **مسرحية ليلة ربيع عين وقمرة**، (مكتبة الكويت الوطنية)، الكويت، 2016.

-العطار (فطامي)، **مسرحية حفرة إنبيش**، (مكتبة الكويت الوطنية)، الكويت، 2016.

-العطار (فطامي)،**مسرحية إعدام أحلام عبدالسلام**، (مكتبة الكويت الوطنية)، الكويت 2016.

– المسلم (فاطمة)، **مسرحية نرفانا**، نسخة المؤلف، غير منشورة.

المراجع:

-الصوري (محمد مبارك)، **الأدب المسرحي في الكويت**، وزارة الإعلام، الكويت، نوفمبر 1993.

– امهاوش (عقا)، **الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة**، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

– إنجلتون (تيري)، **الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة:** ضمن مدخل ما بعد الحداثة، سلسلة كتابات نقدية، عدد26، (الهيئة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة، 1994.

– بغورة (الزاوي)، **الفكر الأخلاقي ما بعد الحداثة**، مجلة عالم الفكر، عدد 2، مجلد 41، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 2012.

– جيمسون (فريدريك)، **المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة**، إعداد وترجمة: أحمد حسان، (الهيئة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة.

– حمادة (إبراهيم)، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، (دار المعارف)، القاهرة.

– عويد (عدنان)، **قضايا التنوير**، (دار التكوين للتأليف والترجمة)، دمشق، 2011.

– صقر (أحمد) ، **مقدمة في نظرية المسرح**

الفكري مع التطبيق، (مركز الإسكندرية للكتاب)، الإسكندرية، 2002.
- كاي (نك)، **ما بعد الحداثية والفنون الأدائية**، ترجمة: نهاد صليحة، الطبعة الثانية، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1999.
Hassan-Ihab: **The Question of-Post Modernism**-Harry R.Review. No2-London 1980. Vol.25

الهوامش

1)صقر (أحمد)، **تاريخ النقد ونظرياته**، ص136.

2)امهاوش (عقا)، **الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة**، ص28.

3) كاي (نك)، **ما بعد الحداثية والفنون الأدائية**، ترجمة: نهاد صليحة، ص4

4 Hassan- Ihab: **The Question of Post Modernism**- Harry R. Review. Vol.25 No2- London 1980. P:85(

5) كاي (نك)، **ما بعد الحداثية والفنون الأدائية**، ص1.

6) كاي (نك)، المرجع السابق، ص7.

7) الصوري (محمد مبارك)، **الأدب المسرحي في الكويت**، ص هسس.

8) الداوود (تغريد)، **مسرحية المحطة رقم 50**، ص121- 122.

9) المصدر السابق، ص137.

10)الداوود (تغريد)، **مسرحية المحطة رقم 50**، ص143.

11) المصدر السابق، ص

12)الداوود (تغريد)، **مسرحية المحطة رقم 50**، ص 147.

13) صقر (أحمد)، **نظرية المسرح الفكري**، ص6.

14) جيمسون (فريديرك)، **المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة، ضمن "مدخل إلى ما بعد الحداثة"**، إعداد وترجمة: أحمد حسان، ص18.

15) العطار (فطامي)، **مسرحية إعدام أحلام عبدالسلام**، ص193.

16) المصدرالسابق، ص 194.

17) العطار (فطامي)، **مسرحية حفرة أنبيش**، ص254-255

18)عويد (عدنان)، **قضايا التنوير**، ص45.

19)بغورة (الزواوي)، **الفكر الأخلاقي ما بعد الحداثة**، ص93.

20) كاي (نك)، **ما بعد الحداثية والفنون الأدائية**، ص12.

21) العامر (فاطمة)، **مسرحية شارع أوتوقراطيا**، ص4-5

22) حمادة (إبراهيم)، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، ص 475

23) حمادة (إبراهيم)، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، ص76.

24) امهاوش (عقا)، **الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة**، ص 50-51

25) إنجلتون (تيري)، **الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة**، ص24-25.

26)امهاوش (عقا)، **الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة**، ص212.

استخدام (الوسائط المتعددة) في العرض المسرحي

د. سعداء الدعاس

§

بعد سنوات طويلة قضاها العرض المسرحي تحت سلطة النص وهيمنته الأدبية ، انتقل مع بدايات القرن العشرين إلى سيطرة المخرج بدرجة موازية لأهمية ومكانة النص المسرحي .

وما إن تطورت الإمكانيات المسرحية في النصف الثاني من القرن العشرين، شهد العالم أشكالا مسرحية جديدة ، يشكل فيها النص عنصرًا من عناصره الفنية فقط ، ومع أواخر القرن العشرين تعرفنا على عروض مسرحية مغايرة تقدم قراءة مختلفة للنصوص المسرحية ، برؤية تخضع لفكر المخرج ، وتُعنى بتفاصيل الفضاء المسرحي الأخرى ، متخذة من كل جزء صغير على الخشبة عنصرًا مشاركًا في تكوين ملامح العرض وموظفا لخدمته.

§

لم تكتف تلك التجارب الحديثة بالتطوير على مستوى التعامل مع النص عبر الخروج من عباءته الأدبية – لدرجة إلغائه أحيانا والاستعاضة عنه بالعناصر الأخرى من أبرزها: جسد الممثل وإيماءاته – بل راحت تبحث عن صيغ فنية أخرى تساهم في دعم الرؤى المسرحية الجديدة ، فوجدت ضالتها في استخدام الوسائط المتعددة ((Multimedia التي تتكون من المواد المسموعة ،المقروءة ، والمرئية ، وذلك عبر توظيفها دراميًا كوسيلة حقيقية في تنفيذ أفكار فريدة يصعب تقديمها على خشبة المسرح نظرًا لطبيعته المحدودة بالمكان ، وخصوصيته الحية ، المباشرة ، والمتغيرة ، التي تميزه عن بقية الفنون

والمتابع للحركة المسرحية الآنية ، يدرك تمامًا أن فكرة استخدام الوسائط المتعددة لم تقفز إلى أذهان القائمين على المسرح بالصدفة ، فقد جاءت نتاجًا للعديد من المؤثرات ، والبوادر الأولى ، بدءًا بالمتغيرات التي طالت العرض المسرحي عبر الزمن ، مرورا بالتطور التكنولوجي الذي غزا الشارع الأوروبي والأميركي منذ اختراع الكهرباء في القرن التاسع عشر ، وصولا للمدراس الإخراجية الحديثة التي تأسست مع بدايات القرن العشرين . بالتالي ، و قبل أن نتناول عملية توظيف عناصر الوسائط المتعددة في المسرح ، من المهم أن نتعرف على ماهية هذا المصطلح ، ومن ثم نتوقف عند المتغيرات التي طرأت على طبيعة العرض المسرحي منذ الريادة الإغريقية إلى الآن ، حتى نتلمس الفروقات بين تلك المرحلة وما تلاها من مراحل حديثة على صعيد الإخراج المسرحي من جانب ، وتقنيات الفضاء المعتمدة على التكنولوجيا من جانب آخر.

الوسائط المتعددة إصطلاحيًا

يتكون مصطلح (multimedia) من مفردتين ، كلمة (Multi) بمعنى متعدد ، وكلمة (Media) وهي جمع لكلمة (Medium)[1] ، وأما معناها ، فنجده في (قاموس الوسائط والإتصالات) لدَنيزي مارسيل عبر تعريفين أساسيين هما : «١– جميع وسائل نقل المعلومات ٢– مختلف الأشكال ، الأجهزة ، والأنظمة التي تكون التواصل الجماهيري باعتباره كل متكامل ، بما في ذلك الصحف ، المجلات ، محطات الإذاعة ، محطات التلفاز ، ومواقع شبكة الانترنت»[2].

وفي إطار آخر، يحدد القاموس ذاته المعنى الشامل لمصطلح (multimedia) بأنه : نظام الحاسب الآلي الذي يسمح للمستخدم بالتعامل واستخدام مختلف أنواع الوسائط مثل : النص ، الصوت ، الفيديو (التسجيل المرئي) ، الجرافيك ، الرسوم المتحركة.“[3]

على الجانب الآخر ، حين نطلع على كتاب (الوسائط المتعددة التفاعلية) نجد أن تعريفه لمصطلح (multimedia) جاء بناء على السياق الذي يستخدم فيه ، حيث يقول د. يوانيس ديلييانيس : ”بناء على قاموس أكسفورد الأميركي الجديد[4] ، فإن مصطلح (الوسائط المتعددة) حين يشير إلى تطبيقات الحاسب الآلي (الكمبيوتر) فإنه يعني دمج الصوت والصورة ، تفاعليًا – على وجه التحديد – وحين يشير مصطلح (الوسائط المتعددة) إلى الفن أو النظم التعليمية ، فهو يعني ضمنًا استخدامات عدة ، أكثر من مجرد وسيط للتعبير أو الاتصال»[5] . ثم يوضح ديلييانيس

الجملة الأخيرة من تعريف قاموس أكسفورد قائلا :» تفسير كلمتي التعبير والاتصال المستخدمة في التعريف ، تعني ضمنا وجود عمليات تفاعلية»[٦] و وإذا ما توقفنا عند مصطلح التفاعل (-In teractive) فنجد أنه في علوم الحاسب الآلي، تم تصميم العديد من التطبيقات التي تحقق الصفة التفاعلية ، بحيث يتدخل الطرف الآخر / المستخدم في تشكيل البرنامج الإلكتروني ، والمشاركة فيه ، وإعادة تصميمه أحيانا ، أو كما يعرفه القاموس : "أنظمة وسائط متعددة تسمح للمستخدم أن يتحكم في البرنامج أو يتحكم في طريقة عمله"[٧] .

مما سبق ، فإن مصطلح الوسائط المتعددة ، يعني جميع الوسائل المقروءة ، المسموعة[٨] ، والمرئية ، التي تقدم عبر تقنيات وأجهزة وأنظمة ، وتعمل على تحقيق التواصل مع الطرف الآخر (المستخدم). وفي الفنون فإن التفاعل المقصود هو ذلك الذي ينشأ بين عناصر العرض المسرحي من جهة ، والوسائط المتعددة (المرئية ، المقروءة ، المسموعة) من جهة أخرى ، وهذا ما سنتعرف عليه في دراستنا هذه ، عبر التطرق إلى آلية استخدام تلك الوسائط المتعددة في صناعة العرض المسرحي باعتبارها عنصرا من عناصره الفنية ، ومن ثم تصنيف تلك الاستخدامات من خلال العديد من النماذج المسرحية التي قدمت خلال الألفية الجديدة.

بعد أن تعرفنا – على المستوى الاصطلاحي – على (الوسائط المتعددة) ، و(تفاعلها) مع الأطراف الأخرى ، نتوقف – بإيجاز– عند آلية عمل العرض المسرحي منذ البدايات الأولى ، لنتعرف على مراحل التطور التي طالت خشبة المسرح ، قبل أن تصبح قابلة لجميع الصيغ الفنية الجديدة ، والمتغيرة.

البدايات ...

بما أن (ثيسبيس) هو صاحب اللحظة المسرحية الأولى في التاريخ الإنساني ، كما تشير معظم الدراسات ، فإن الفن المسرحي اكتسب أولى خواصه من ذلك الفعل بأدواته البدائية ، وبه تحققت المباشرة ، الحيوية ، والآنية التي ميزت فن المسرح عن سائر الفنون ، والتي لم تشترط نصًا مكتوبًا حينها ، حيث اعتمد (ثيسبيس) على لحظات ارتجالية خالصة صنعها الممثل ذاته دون أن يسبق اسمه لقب المؤلف/المخرج !

بعد تلك المرحلة البدائية، توالت النصوص المسرحية التي كتبها أعظم شعراء ذلك العصر من أمثال أيسخيلوس، سوفوكليس، أريستوفان وآخرين. ونتيجه لعدم وجود وظيفة للمخرج المسرحي في البدايات الأولى، كان كاتب/ مؤلف النص هو الذي يقوم بإعداده للعرض، الأمر الذي لم يكن يتطلب أكثر من مجرد توجيه عام لحركة الممثلين التي لم يحكمها (ميزانسين) معين، بل حسب ما تتطلبه ظروف النص، من تواجد لـ (الجوقة)، وحركة محدودة للممثل – بجميع تطوراته (العددية) التي بدأت مع ايسخيلوس ومن ثم سوفوكليس– مع ارتداء لأقنعة مجهزة بأبواق تسمح لأصواتهم بالوصول إلى المتلقي الذي يشغل المدرجات الضخمة.

هكذا الأمر بالنسبة لعروض العصور الوسطى التي لم تختلف عن سابقتها عدا بعض التفاصيل الصغيرة ومحدودية المكان ضمن

إطار الكنيسة. إلى أن جاء القرنين السادس عشر والسابع عشر لنجد أن إعداد العرض لم يعد قصرًا على الكاتب/المؤلف (فقط) ، بل من الممكن أن يقوم مدير الفرقة بهذا الدور أحيانا ، أو الممثل أحيانا أخرى ، الأمر الذي تبلور بصورة جيدة ومحددة في القرن التاسع عشر.

في ظل تلك الإمكانات المحدودة ، ظلت الخشبة عاجزة عن تقديم (صورة)[9] مسرحية تتجاوز تقليدية العروض المكبلة بحوارات يؤرجحها الممثلون فيما بينهم مغلفة بأداء محنط لأجساد ، لم تتعرف بعد على لغتها الكامنة في تفاصيل الجسد وإيماءاته ، كما في العروض الإغريقية القديمة ، حيث تظل الجوقة ملازمة لخشبة المسرح في المكان ذاته طوال فترة العرض ، دون أن تقدم تنوعا حقيقيًا عدا تلك المشاركة الحوارية (ديالوج) في البدايات الإغريقية الأولى ، أو عبر مشاركات صوتية تقتصر على الهمهمات ، التأوهات والإنفعالات في مرحلة لاحقة من العروض اليونانية والرومانية التي امتازت بالجمود المسيطر حتى على وجوه الممثلين المكبلة بالـ (الأقنعة) لعقود طويلة من الزمن[10].

بالتالي فإن تلك الحركة المحدودة جدًا لم تكن لتخلق عرضًا مسرحيًا بقدر ما كانت تقدم مادة مسموعة شبيهة بالبث الإذاعي ، بحيث ينتقل النص المسرحي من المادة المقروءة إلى المادة المسموعة ، على اعتبار أن الجانب المرئي لم يحمل عدا الأبعاد الثابتة لكتل غير متحركة من خلال ديكور ثابت وحركة الممثل/الممثلين شبه الجامدة أيضا.

مع مرور السنوات ، تغير ذلك الثبات عبر إضافة بعض الحركات البدائية على أداء الممثلين ، لكن المنظر المسرحي بقي يعاني الجمود ، إلى أن تم اكتشاف الكهرباء التي أحدثت ثورة تكنولوجية كبرى أثرت على تقنيات المسرح خاصة فيما يتعلق بالتغيير الذي أحدثه عنصر الإضاءة الذي كان له أكبر الأثر كما يؤكد كتاب (المسرح والعلامات) لإلين أستون وجورج سافونا ، عند تعرضهما لدور الإضاءة في تحديد الفضاء المسرحي : «يعني استخدام الإضاءة أننا يمكن أن نخلق فضاء داخل فضاء . إن تحديد دخول الإضاءة أدى إلى وضع تقليد إظلام صالة المتفرجين (وهي وسيلة أخرى لتحديد مساحتي الأداء والمشاهدة) وحددت الوعي المكاني للمتفرج بمساحة خشبة المسرح ، وهو وعي مختلف اختلافا حادًا عن وعيه في المسارح النهارية المقامة في الهواء الطلق في عصور سابقة . إن استخدام المبدع للإضاءة يعني أن فضاء حميمًا يمكن خلقه داخل حدود مساحة كبيرة »[11] .

رغم جميع المميزات التي حققتها التكنولوجيا للمسرح ممثلة بتوظيف تقنيات الإضاءة ، وتوظيف العديد من الوسائط بعد ذلك ، إلا أن هناك من يرى أنها لا تتناسب وفنية المسرح : « الثورة الهندسية الإلكترونية ميكنة لعملية الإبداع وتتعارض مع العملية الفنية»[12] ، ورأي آخر يقول : «إن إدخال التقنيات الحديثة قد جعل الأمور أكثر برودة وجمودًا بسبب التباعد الذي يحدث»[13]. وربما هناك أسباب أخرى غير معلنة ترفض الصيغ الجديدة كما يرى الباحث هادي المهدي في كتابه (الطقس المسرحي المعاصر) ، من أن السبب الحقيقي لأولئك المعارضون لما أسماه بابتكارات الخيال:» يعيشون في الماضي ويواصلون

المحافظة على لغة الخطاب القديمة «[٤].

إلا أن تلك المعارضة لم تحد من الخطوات التقدمية التي أضفتها التكنولوجيا على الفضاء المسرحي ، بل أنها باتت جزءًا لا يتجزأ منه كما يؤكد كتاب (إتجاهات جديدة في المسرح) لجوليان هيلتون : « هناك جانب آخر للمسرح يستحوذ على اهتمامنا : وهو أن المسرح يعتمد على التكنولوجيا بنفس القدر الذي يعتمد به على الفن إذ أن التكنولوجيا تدعم الفن «[٥] ، ولعل ذلك القبول جاء من منطلق أن التكنولوجيا أصبحت فرض واقع ، كما يؤكد د. عثمان عبدالمعطي في كتابه (علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري) حيث يقول : « العلاقة بين الفن والتقنية الجديدة في العصر الحديث علاقة أكيدة ، ولا مناص من استعمالها (...) وبصرف النظر عن الدعوات المناهضة لهذا الرأي ، والتي تقول بقضاء التقنية على الفن المسرحي «[٦]

بل أن أستاذ علوم الاتصال بيير موريلي ، وبعد طرحه لتلك الهواجس ، يشير للفائدة الفنية التي تعود بها تلك التقنيات على سينوغرافيا العرض ، حيث يقول : « هل نرى في التقاء المسرح بالتقنيات مولد مسرح «تقني» «technologique" ، أو تحولا عميقا للمسرح "المصنع يدويا" "theatre fait main" يجعل منه مسرحًا غير مألوف ؟ إن تقبل التقنيات كعالم مفتوح لكل ما هو ممكن في مجال الإبداع المسرحي ليس تقبلا آليًا ، يزخر تاريخ العروض المسرحية بأمثلة تظهر كيف ساهم اللجوء إلى التقنيات في إعداد قواعد السينوغرافيا الحديثة ، وإن كان ذلك قد تم بعد الكثير من التردد . إن التقنيات الحديثة عندما تستخدم لخدمة المسرح فإنها تأتي برؤى جديدة وآليات جديدة."[٧]

من خلال ذلك البعد الدرامي ، التقني ، والجمالي ، تطور العرض المسرحي على جميع الأصعدة خاصة بالنسبة للإخراج المسرحي ، منتجًا مدارس واتجاهات عديدة ومختلفة عما سبق .

تطور الإخراج المسرحي

تبلورت وظيفة المخرج – المدير الفني في التسميات الأولى– في القرن التاسع عشر ، وفي تلك الفترة تميزت وظيفته بـ:» تنظيم التشكيل الحركي للممثلين»[٨] فقط ، وهي بلاشك حركات محدودة لا تتجاوز أماكن معينة على الخشبة تداركا لأي طارئ قد يخل بالعروض

بعد عدة سنوات ، تحديدًا في أواخر القرن التاسع عشر ، برزت على السطح العديد من المحاولات الجادة لبعض المسرحيين الذين حاولوا البحث عن وسائل أخرى جديدة تضفي روحا خاصة على العرض المسرحي ، وتنتقل بالمخرج من الدور الثانوي الذي كان يقوم به ، إلى دور أعمق وأشمل يسبغ على العرض رؤية إخراجية جديدة تتحكم بالنص عبر تأويله تارة ، وإعادة كتابته تارة أخرى ضمن منظومة شاملة تضم جميع عناصر العرض المسرحي ، مما أطر مفهومًا جديدا لفن الإخراج، والذي أثر بالضرورة على شكل العرض من جانب ومضمونه وغاياته من جانب آخر

بعد ذلك بمراحل عديدة ، بدأ يتحدد دور المخرج بصورة أكثر شمولية ، تتمثل في تشكيل

جميع عناصر العرض المسرحي كما تؤكد التعريفات الإصطلاحية لهذا المسمى : « مصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور ، وموسيقى ، وإضاءة ، وأسلوب الأداء ، والحركة.. إلخ وصياغتها بشكل مشهدي . وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه .»[٩١]

وربما نجد في تعريف (إلكسي بوبوف) إختزالا أعمق لكل ما سبق حيث يقول : « هو خلق الانسجام الهارموني في العرض المسرحي «[٠٢]. من خلال تلك المفاهيم الحديثة[١٢] لمصطلح الإخراج ، يصبح النص المسرحي ليس أكثر من (جزء) ضمن (الكل) . ويتحدد دور المخرج بناء على إدارته لذلك (الكل) المتمثل في الفضاء المسرحي برمته وما يحمل من معطيات بصرية وسمعية ثابتة ومتحركة ، تتحدد قيمتها بمدى فاعليتها في خدمة العرض المسرحي كنظرة شاملة تنطلق من المضمون الذي بني عليه العمل من جانب ، وجمالية المشهد من جانب آخر ، وفقًا لفكر معين ومنهج مدروس ينتمي لإحدى المدارس الإخراجية المعروفة عالميًا، والتي عبرت عن المفهوم الحديث لمصطلح الإخراج المسرحي منذ ظهوره في السنوات الأولى للقرن العشرين واستمرار تطوره عمليا على يد كبار المخرجين بدء بأندريه أنطوان وستانسلافسكي ، وانتهاء بجروتوفسكي وبروك ، مرورا بمايرخولد ، آرتو ، بيسكاتور ، وبريخت ، باختلاف تعاطي كل من تلك الأسماء وغيرها مع أدوات وعناصر العرض المسرحي ، فهناك من وجد في الإضاءة نافذته الأولى ، وهناك من وجد في جسد الممثل نافذته الوحيدة . وآخرون وجدوا في الصورة المتحركة عبر شاشات العرض التي تشغل خلفية المسرح ، وسيلة جديدة ليتفاعل معها جمهور حديث ، اعتاد على النمط الحياتي السريع ، المطعم بالأجهزة التكنولوجية المتطورة التي بدأت تجتاح حياة الإنسان وتفاصيله اليومية .

بناء على ذلك ، تباينت المدارس الإخراجية فيما بينها ، تبعا لمتطلبات العصر الذي برزت فيه ، فمن الطبيعية المفرطة لدى أنطوان ، إلى الواقعية المقننة لدى ستانسلافسكي ، حيث تميزت تلك المدرستان بنقلهما للحياة ، بتفاصيلها الدقيقة والمباشرة (كما في الطبيعية) ، والمكثفة بصياغة محسنة (كما في الواقعية) ، ولا نستطيع تجاهل فضل كل من كريغ، آبيا وراينهارت ومن قبلهم مييننجن وفاغنر ، بعد أن أعلنوا رفضهم للسائد حينها .

بعد سنوات تخلى المسرح عن مخاطبة العقول المغيبة ، المتماهية مع المشهد المسرحي إلى حد التعايش الكامل . صار يخاطب عقولا واعية ، ويحرك الساكن فيها ، جاء ذلك على يد العديد من المخرجين ، حيث برز مايرخولد بأسلبة المسرح ، وبجرأته فتح الباب لكل ما هو مغاير، فعرفنا آرتو بمسرح القسوة، بسكاتور بالمسرح الوثائقي / التسجيلي ، بريخت بالمسرح الملحمي ، وجروتوفسكي بمسرحه الفقير.

بفضل جهود هؤلاء تعرفت الخشبة على أدوات لم تكن معروفة سابقا مثل التعبير بعنصر الإضاءة عن حالة الشخصيات والمواقف الدرامية ، واستخدام ديكورات مجسمة على المسرح بدلا

من اللوحات الخلفية المرسومة على (بانوهات) ثابتة ، إلى أن تطور الأمر ، فبدأ المسرح الوثائقي يعرض مشاهد تسجيلية عبر شاشات تحتل خلفية المسرح ، متأثرًا ومستفيدا من تقنيات فن السينما الذي بدأ يجتاح الوسط الفني ، ويستحوذ على اهتمام الجمهور.

بذلك الاختلاف (الشكلي والضمني) عن جميع التجارب المسرحية السابقة ، مهد المسرح الوثائقي للعديد من التجارب التي سميت مجازا ، بالتجريبية[22] في زمننا المعاصر ، والتي شكلت فيها الوسائط المتعددة عنصرًا رئيسًا وفاعلا كما سنتعرف على ذلك لاحقا وباعتباره المصدر الرئيسي للمزج بين المسرح والوسائط المتعددة ، فلابد من التعرف على ملامح المسرح التسجيلي / الوثائقي ، ورواده.

لمسرح الوثائقي .. البداية الأولى مع الوسائط

حين يشعر المبدع أن الصيغ المعروفة والمتداولة لا تعبر عن طروحاته ، يلجأ للبحث عن صيغ جديدة تتناسب وطموحاته الفنية ، ومعطياته الفكرية التي تشكلت ضمن بيئة مغايرة لما سبقها ، كما حدث مع عدد من مسرحيي النصف الأول من القرن العشرين ، حيث التأثر الكبير بظروف تلك المرحلة المليئة بالحروب ، والتي تطلبت في وقت من الأوقات ، فنا يتجاوز السائد ، ويقدم الحقيقة بصورتها المؤلمة ، الأمر الذي أدى إلى ظهور مجموعة من التجارب المميزة والمغايرة ، باستخدام وسائط جديدة : «أول من استخدم تعبير مسرح وثائقي أو تسجيلي هو الناقد جون جيرسون (...) الذي وصف هذا الشكل بأنه معالجة ابداعية لحقائق الواقع» [32] .

ويعد بيتر فايس من أبرز كتابه ومنظريه ، أما أبرز مخرجي هذا المسرح فهو إروين بيسكاتور ، الذي استخدم العديد من المواد التسجيلية /الوثائقية في عروضه .

«يقوم المسرح الوثائقي على إعادة تمثيل المادة الوثائقية (..) بجانب عرضها على شكل أفلام أو شرائط مسجلة أو مؤثرات سمعية تدعم الفكرة وتعطيها نوعا من المصداقية»[42] . ولقد تأثر المسرح الوثائقي بالعديد من الأشكال والصيغ المسرحية السابقة ، مثل مسرح الجريدة الحية ، والمسرح التاريخي . ومعظم ما يتناوله يتعلق بالهم المسيطر على الإنسان تلك الفترة نظرًا للتعرض للحروب والأزمات السياسية على وجه الخصوص . وكما أشرنا سابقا ، فإن المسرح الوثائقي تأثر بشكل أو بآخر بفن السينما ، الذي سبق معظم المدارس الاخراجية الحديثة، حيث ظهر مع بداية القرن العشرين مقدما أولى ثماره[52] ، الأمر الذي ألهم العديد من مخرجي المسرح على مستوى العطاء الإخراجي على غرار زملائهم ، بالإضافة إلى تأثرهم بالخصائص التي يمتاز بها العمل السينمائي ، فشكلت الشاشة هاجسًا ظل كامنا في عقول المسرحيين إلى أن جاء المسرح الوثائقي الذي اشتغل على تلك الخصائص ووظفها في خدمة خشبته.

ظل المسرح الوثائقي مؤثرًا جيدًا لما بعده من المدارس الإخراجية ، خاصة الملحمية التي باتت المؤثر الأكبر لمعظم ما قدم في حقبة السبعينيات والثمانينيات ، في حين ظهرت في مرحلة التسعينيات تجارب متأثرة بتقنيات المسرح التسجيلي / الوثائقي وأهمها استخدام الوسائط

المتعددة . ومن أبرز تلك التجارب الحديثة على المستوى الفكري ، الفني ، والتقني، والمتأثرة بالتجارب الرائدة للمسرح التسجيلي/ الوثائقي ، ما أنتجه المسرح الألماني المعاصر ، مثل تجربة المخرج الألماني هانز- فيرنر كرويسنجر[٦٢] (١٩٦٢) ، وهكذا بالنسبة لتجربة الفرقة الألمانية بروتوكول ريميني للإخراج الجماعي ، وقد تم عرض كلا التجربتين بصورة مقتضبة[٧٢] من خلال ورقة علمية قدمت في إحدى الندوات الفكرية المقامة على هامش مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته التاسعة عشرة في عام ٢٠٠٧، حيث كانت الندوة بعنوان الاتجاهات التجريبية في الإخراج المسرحي باستخدام التكنولوجيا – المسرح والتقنية .

مما سبق نلاحظ أن المسرح الوثائقي الذي استخدم إحدى عناصر الوسائط المتعددة (العرض السينمائي) في العرض المسرحي ، ظل تأثيره كامنا في الفن المسرحي باستثناء بعض التجارب الطليعية ، إلى أن تفجر مرة أخرى مع بداية عروض التسعينيات والسنوات الأولى من الألفية الثالثة في ظل تطور المدارس الإخراجية ، بالإضافة لتغير مفهوم الفضاء المسرحي وطبيعته التي تحولت من مجرد (منظر مسرحي) تحكمه وحدة زمانية ومكانية ، وآلية كتابة تقليدية ، وتقنيات إخراجية محدودة ، إلى فضاء شاسع رحب يحتمل كل الرؤى والأفكار الجديدة التي لا يحقق (البانوه) المرسوم مرادها ، وكما غيرت الكهرباء من النمط المعهود للحياة اليومية ، تدخلت في تغيير العديد من الملامح المسرحية بدءًا بالإضاءة، وانتهاء باستخدام وسائل الميديا المتعددة .

مراحل تطور استخدام الوسائط المتعددة في المسرح

بناء على تلك المؤثرات سابقة الذكر ، بدأ الفنان المسرحي المعاصر ينشغل بالتطور المدني الهائل للحياة عموما ، فتكونت لديه رغبة حقيقية في مجاراة ذلك التجديد على خشبة المسرح ، التي ما عادت بشكل من الأشكال تعبر عنه وعن أفكاره المتطورة في ظل الثورة الإعلامية التي حولت العالم إلى ما يعرف بـ (القرية الصغيرة) كناية عن وصول منجز الآخر (المقروء،المرئي،والمسموع) في ذات اللحظة التي ينتج بها ، لا تؤطره حدود مكانية أو زمانية قد تعزله عن الآخر لفترة محددة .

تلك الثورة انتقلت إلى خشبة المسرح عبر تجارب لمسرحيين بات الإعلام يشكل جزءا كبيرًا من تفاصيلهم اليومية ، فشاهدنا عروضا تستعين بأجهزة صوتية متطورة تتيح للمخرج اللعب على وتر الحاسة السمعية للمتلقي ، وهي تقنية ظهرت في منتصف القرن الماضي ، وكان من أبرزها ما تم توظيفه في إحدى عروض بيكيت : « أحدثت للكهرباء ثورة في إمكانية تكبير الصوت ampli-fication وكذلك في إمكانية تسجيله . ولقد استكتشف " بيكيت" الإمكانيات الدرامية لشريط التسجيل في مسرحية "شريط كراب الأخير" (١٩٥٨) "[٨٢] ، وفي إشارة أخرى : « استخدم بيكيت أيضا الصوت المسجل في مسرحية (الهدهدة) »[٩٢]

على الجانب الآخر جاءت عروض أخرى تستعين بشاشات عرض ضخمة تقدم(لقطة قريبة

، لقطة بعيدة ، لقطة مزدوجة ، لقطة عامة) تتداخل مع جسد الممثل على الخشبة ، لتعرض ذلك الجسد في حالات متعددة لا يقوى المسرح على عرضها «إن إدخال الشاشات في العرض المسرحي ياتي بشكل عام في إطار النقل: إما أنها تستخدم حقا في نقل الأشخاص من مكان إلى مكان آخر ، وإما انها تأتي إلى المسرح بصورة تلك الأماكن .»[٠٣] وتلك إحدى أهم مبررات اللجوء إلى وسائط عرض أخرى تحقق معادلا سمعيًا ، مرئيا ، مقروءا بديلا عن المعادل التقليدي على خشبة المسرح ، والذي كان يقوم به الممثل ، أو بعض العناصر السينوغرافية مثل الإضاءة ، الموسيقى ، الديكور ، إلى أن جاءت فكرة الإستعانة بالصور الثابتة التي تحولت مع الوقت إلى أخرى متحركة عبر مشاهد لأفلام صامتة ، وأخرى ناطقة . إلى أن جاء ذلك اليوم الذي شهدت فيه العروض المسرحية ثورة بصرية هائلة عبر عروض قدمت أفلاما آنية (أي يتم تصويرها في اللحظة ذاتها) وأخرى مسجلة مسبقا ، تعرض حالة أو جانبًا من حالة تخدم العرض المسرحي وتوظف ضمن علاماته . وهذا ما سيتم استعراضه عبر النماذج التطبيقية للدراسة

وكما تطرقنا سابقا ، فإن وسائل الميديا – المرئية منها على وجه التحديد – تحقق للمسرحي ما لا يستطيع تحقيقه على خشبة المسرح ، بالخصائص المسرحية المحدودة ، خاصة في تلك العروض التي تناقش أدق التفاصيل المادية التي لا يمكن للجمهور – الجالس في المقاعد الخلفية في الصالة – إلتقاطها ، وتلك التفاصيل الإنسانية الحسية التي يصعب على الجمهور التجاوب معها ، مثل تعابير الوجه التي يعتمد عليها الممثل في بعض العروض التي تولي لغة الجسد إهتماما كبيرًا .

عبر وسائل الميديا فقط ، بات بامكان المسرحي عرض ما يشاء من تفاصيل مادية ، وأخرى حسية ، دون الحاجة للبحث عن بديل يفقدها رونقها ، كأن يستعين بقطع الديكور الضخمة لتبيان التفاصيل ، أو الاستعاضة عنها بالحوارات التي تدل على المشاعر الحسية .

وفي هذا الإطار تناول كل من جون لينارد وماري لوكهارست في كتابهما (المرجع في فن الدراما) بعض الخصائص التي يفتقدها المسرح في حين تمتاز بها الإذاعة والتلفزيون مما يجعل من تلك الوسائط معينا لبعض العروض المسرحية التي تجد فيها حلا إخراجيا يحقق لها أهدافها : « المواقع المحددة في المسرحية المخرجة على خشبة المسرح تفرض حدودًا مرئية على مستوى المكان والزمان والعوالم الداخلية للشخصيات ، بينما في إمكان الإذاعة استثمار هذه الأشياء إلى حدها الأقصى (...) فالموتى يمكن أن يمتزجوا بالأحياء والعقول يمكن السكن فيها والتفاصيل الدقيقة لآلاف الأفراد والأماكن يمكن وصفها «[١٣]

جميع الخصائص السابقة لا يمكنها أن تتحقق في فن المسرح الذي يمتاز بحيويته ومتغيراته اليومية كما تصفه الناقدة آن أوبر سفيلد في كتابها (قراءة المسرح) :»هو فن أبدي (قابل لإعادة إنتاجه وتجديده إلى ما لا نهاية) ، وفن وقتي (لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقا لذاته) ..إنه فن العرض اليومي ، الذي لا يظل نفسه في اليوم التالي ، فن العرض الواحد «[٢٣]

لذا فإن أفضل الحلول التي إرتآها المخرج المسرحي المعاصر ، يتمثل في عمل تمازج بين كلا الوسيطين ، الوسيط المسرحي (الوقتي) باعتباره البنية الأساسية للعمل ، والوسيط الإعلامي (الخالد) باعتباره بنية مساعدة وفاعلة في تشكيل جزءا من العمل ، أو كما يقول سامي عبدالحميد : «إن مثل هذا التوظيف للوسائط المتعددة في المسرح يخلق فضاءً أدائياً غير محدد بمصطلح (هنا والآن) واستبداله بفضاء أدائي لمصطلح (لا هنا ولا الآن)»[٣٣] ، وهذا ما سوف نستعرضه عبر نماذجنا التطبيقية .

آلية استخدام الوسائط المتعددة في المسرح

بالإضافة إلى تعريف آن أوبر سفيلد السابق ، يقدم آلن جيرو تعريفا مغايرًا لفن المسرح ، حيث يراه : «١- من وجهة نظر استاتيكية : هو مساحة لعب (منصة) ومساحة رؤية (صالة) ، فالممثل (بما يحمله من لغة وإشارات وصوت...) على المنصة ، والجمهور في الصالة . ٢- ومن وجهة نظر ديناميكية : فالمسرح هو عملية إبداع عالم « صوري « على المنصة ، يكون نقيضًا للعالم (الواقعي) في الصالة، مع وجود جسر اتصال مستمر بين الممثل والجمهور (المنصة والصالة)»[٤٣]

كما نلاحظ ، من التعريف السابق ، أن (جيرو) توقف عند جوهر الفعل المسرحي ، الذي يقوم به ممثل في مكان ما ، أمام جمهور معين ، هذا الجوهر الذي لا يتغير بتغير الرؤى المسرحية ، ولا تحدده المدرسة التي ينتمي إليها العرض ، أو القضية التي يطرحها ، حيث أن جميعها عوامل قابلة للاتفاق والاختلاف.

لذا وبناء على تلك القراءة (الاستاتيكية ، الديناميكية) ، فإن الحالة المسرحية لا تتعارض مع فكرة الوسائط المتعددة ، باعتبارها تقنية من تقنيات العرض المسرحي ، طالما أنها لا تسلب المسرح كينونته المباشرة والحية ، بل أنها تؤكد أن خشبة المسرح متاحة لاحتضان لغات جديدة لتكوين العالم (الصوري) الذي أشار إليه (جيرو) . من هنا قدمت الكثير من العروض لغتها الجديدة ، وعالمها الصوري المغاير عبر وظيف عناصر الوسائط المتعددة (multime-dia) وما تتطلبه من عناصر مساندة تبرز دورها في الفضاء المسرحي مثل عنصر الإضاءة .

ولعل من أبرز تلك الوسائط نجد العنصر المرئي (الشاشة) باعتبارها وسيطًا سينمائيًا ، وأحيانا أخرى تلفزيونيًا ، ومن خلاله يتحقق العنصر المقروء عبر الصور/الوثائق والمتكونة من : النصوص/الكلمات/الشعارات/الترجمة ، هذا بالإضافة إلى العنصر المسموع (التسجيل الصوتي) باعتباره وسيطا إذاعيًا ، وأحيانا أخرى إلكترونيًا .

جميع تلك الوسائط تم استخدامها – بشكل أو بآخر– في العديد من العروض التي قدمت في السنوات الأخيرة ، والذي قمنا بتصنيفها من خلال آلية استخدام الوسائط كالآتي :

سنقوم بتحديد التصنيف بناء على تراتبيته في العرض المسرحي ، فهناك وسائط يتم استخدامها قبل بدء العرض المسرحي ، وأخرى مع بداية العرض المسرحي ، وبعضها يساهم في بناء الحدث الدرامي ، أو تكوين تفاصيل الشخصيات المسرحية ، ويعكس حالاتها النفسية – مع الأخذ بعين الاعتبار أننا هنا لا نعني

الانعكاس الذي قد ينتج عن طريق بعض قطع الديكور ، حيث أن هناك مخرجين استخدموا (المرايا) للغرض ذاته ، كما حدث في العديد من المسرحيات التي استخدمت المرايا العاكسة لخلق صورة مقابلة ، ومتحركة ، للمشهد المسرحي ، كما في عرض (الخادمتان)٥٣ لجواد الأسدي ، بحيث غطت المرايا معظم خلفية خشبة المسرح ، وبات بالإمكان مشاهدة الشخصيات بل والجمهور أيضا من خلالها ، وفي عرض آخر لمنى أبو سديرة بعنوان٦٣ (الزيارة)٧٣ قامت بتثبيت مرايا بصورة مائلة تفصل بين مستويات العرض ، بحيث تعكس صورة الممثلين فيتسنى للجمهور مشاهدتهم ، ورصد ردود أفعالهم في جميع الإتجاهات- المقصود هنا الانعكاس التقني الناتج عن استخدام الوسائط المرئية. بجانب جميع ما سبق ، سنتناول في تصنيفنا أيضا الجانب التفاعلي ((interactive الذي برز في بعض العروض .

جميع تلك الاشتغالات ، سيتم التوقف عندها عبر استخدام بعض النماذج المسرحية الحية ، لتحديد آلية اشتغالها :

النموذج الأول : استخدام الوسائط على المستوى اللغوي

لعل استخدام المسرح الوثائقي للوسائط المتعددة عبر العروض المسرحية - كما أشرنا سلفا - أوحى للعديد من المخرجين ، بفكرة استخدام الشاشة لعرض بعض الجمل والكلمات التي لا تكون ضمن الحوار الدرامي ، الأمر الذي مهد بصورة أو بأخرى لاستخدام الشاشة لأغراض لغوية - تقنية ، بالإضافة للغرض الفني ، حيث لجأ إليها العديد من المخرجين لتكون الحل الأمثل لإزالة الحواجز اللغوية بين العروض المسرحية والجمهور ، في ظل تعدد الثقافات واللغات المنطوقة ، ورغم أن لغة خشبة المسرح لغة عالمية بذاتها كونها تعتمد على عدة عناصر مرئية ، إلا أن ذلك لم يلغ حاجة العديد من المخرجين لإيصال لغة العرض المنطوقة للجمهور عبر ما يسمى بـ (نص العرض) ، خاصة في العروض التي تشكل فيها لغة النص/المنطوق المسرحي ركيزة أساسية للعرض وليس مجرد عنصر من عناصره الفنية فحسب ، من هنا تبادر إلى ذهن الكثير من المخرجين المسرحيين ، إيجاد حلول لذلك ، خاصة في ظل التوجه الكبير للخصوصية المحلية ولجوء العديد من المخرجين المسرحيين لنصوص مكتوبة باللهجة المحلية عوضًا عن اللغة الفصحى !

مما سبق نستخلص آلية استخدام الوسيط المرئي (الشاشة السينمائية) للأغراض اللغوية التالية:

١- ترجمة منطوق العرض : من خلال ررض ترجمة النص على الشاشة (sub-title) كما في عرض (ودار الفلك)٨٣ للمخرج الكويتي سليمان البسام والذي قدم باللغة العربية الفصحى واللهجة الكويتية ، ومسرحية (عنف)٩٣ للمخرج التونسي فاضل الجعايبي ، والذي قدم باللهجة التونسية ، وكلاهما قدما ترجمة مكتوبة على الشاشة باللغة الانجليزية ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن عرض البسام قدم لجمهور عربي - كويتي - أجنبي٠٤ ، في حين أن عرض الجعايبي قدم لجمهور عربي - كويتي!

٢- كتابة منطوق العرض : من خلال إعادة عرض النص مكتوبا على الشاشة (subtitle)

مطابقا لـ (لغة العرض) ذاتها دون تغيير ، كما في العرض المسرحي (التلفة)[١٤] للمخرجة المغربية نعيمة زيطان ، والذي قدّم باللهجة المغاربية ، وهي ذات اللهجة التي كتبت على الشاشة ، الأمر الذي قد تسبب في إشكالية أخرى ، كون المتلقي (عربي – كويتي) ، وبالتالي فإن عرض (النص) على الشاشة بذات اللغة / اللهجة لم يساعد على فهم محتواه بقدر ما ساهم في تشتيت المتلقي ، وإضافة عنصر جديد للسينوغرافيا لا وظيفة له! إلا إذا كان السبب رغبة المخرجة في معالجة خلل تقني (صوتي) لدى الممثلات اللاتي ربما لم يكن بمقدورهن إيصال المنطوق بشكل جيد[٢٤] !

٣- للتفسير والتوضيح : وذلك عبر عرض بعض الفقرات التي تشرح للجمهور الموروث الذي اعتمدت عليه الرؤية الفنية للعرض ، كما في مسرحية (سم هاملت) المكسيكية. مع ملاحظة أن تلك الشروحات والتفاسير تؤثر على (أفق التوقع) لدى المتلقي ، وتقتل عامل المفاجأة والاكتشاف لديه ، كما أنها تشغل المتلقي بقراءة فقرات طويلة أثناء العرض المسرحي ، خاصة وأن المخرج استعان بعدة فقرات وكأنه نقل (الكتيب/البروشور) على الشاشة.

من خلال الاستخدامات السابقة ، تعرفنا على وظائف أخرى للوسائط (لغوية / تقنية / معرفية) تتعلق بترجمة النص ، أو إتاحته للجمهور بصورة أكثر وضوحًا، أو شرحه ، مع اختلاف الأهداف ، ومدى أثر ذلك على المتلقي.

النموذج الثاني : الوسائط خارج إطار العرض

في هذا النموذج تم تقديم أفلام (سينمائية / تلفزيونية) أو مجرد مشاهد ولقطات سريعة ، قبل بدء العرض ، أو في لحظاته الأولى ، وهذا ما وجدناه في معظم عروض المخرج الكويتي محمد الحملي ، منها عرض (مسرح بلا جمهور ٤) [٣٤] ، الذي يتطرق لفكرة السلطة التي تفرض قواها على الآخر ، وتعمل على تغييب وعيه لاستغلاله في تحقيق مآربها . قد يبدو أن السلطة التي تعرضت لها المسرحية مغلوبة على أمرها كونها جزء من مجموعة مساجين ، إلا أنها في واقع الأمر تمارس عنجهيتها ونفوذها رغم وضعها المزري . قدم ذلك الطرح المؤلف والمخرج محمد الحملي مستعينا بالشاشة السينمائية كوسيط مغاير يدشن به العرض المسرحي . وقد قدم الفيلم السينمائي القصير محورين ، الأول تم فيه استعراض تجربة مسرحية سابقة للمخرج (الحملي) حملت العنوان ذاته (مسرح بلا جمهور ٣) ، والمحور الثاني قدم عدة مشاهد سريعة لحالة الجمهور في المسرح ، وتعامله مع فكرة التلقي ، ومن ينقلنا إلى حالة من الفوضى التي تعم المكان على إثر إنفجار في أروقة المسرح ، والمشاهد التي تلت ذلك كانت عبارة عن تغطية إعلامية لإحدى القنوات لتلك الحادثة .

مما سبق تتحدد علاقة العرض بالوسائط من خلال عدة نقاط :

١- استعرض الفيلم السينمائي لقطات من عرضه السابق ، مع العديد من لقطات منوعة للبروفات ، الأمر الذي لا يتماس مع العرض الحالي إلا من خلال عنوانه فقط ، وهي ثيمة (شكلية) اتخذها محمد الحملي خطا له منذ عروضه الأولى.

٢- تكرار المخرج للعناوين المتسلسلة أدى إلى تكراره للجزء الثاني من الفيلم السينمائي ، والمتعلق بمشهد إنفجار المسرح ، تصويرا حرفيا للعنوان (مسرح بلا جمهور) ، وصولا لمشهد القبض على المجرمين الذين قاموا بفعل التفجير ، انتهاءً بالتغطية الإعلامية التي بدا واضحا أن الغاية منها كوميدية ليس إلا . جميع ما سبق من مشاهد تم تجييرها عنوة للربط بينها وبين مضمون المسرحية ، الذي يقدم حالة أخرى داخل مبنى السجن ، تستعرض عدة نماذج من المجتمع ، وتطرح قضاياهم الخاصة ، ومعاناتهم المشتركة من السلطة المفروضه عليهم من قبل أحد السجانين.

٣-توقفت علاقة العرض بعنصر السينما بعد انتهاء الإفتتاحية ، بمجرد انتقال الحدث لخشبة المسرح ، حيث لم يتم الاستعانة بأي عنصر من عناصر الوسائط بعد ذلك ، على الإطلاق ، مما جعل الوسيط السينمائي منفصل عن العرض، وغير موظف لخدمته على مستوى الشكل والمضمون .

جميع الملاحظات السابقة ، تؤكد على أن عرض (مسرح بلا جمهور ٤) لا يمثل نموذجا لتوظيف عنصر الوسائط المتعددة ، بقدر ما كان مجرد رغبة في تقديم شكل جديد لا علاقة له بالمضمون .

الأمر بدا أكثر ارتباطًا – إلى حد ما – في عرض (رسالة إلى) الذي كتبه وأخرجه نصار النصار حيث استخدام شاشة العرض في اللحظات الأولى من المسرحية ، وذلك عبر ظهور إحدى الشخصيات على الشاشة ، تمارس دور الراوي/الشخصية الرئيسية (عبر الوسيط) لتقدم ذاتها عبر جملة توضح معاناتها مع المجتمع . ومن ثم تبدأ الشاشة باستعراض سريع لمشاهد من أشهر المسرحيات الكوميدية (الكويتية والمصرية) وبين تلك اللقطات يتم عرض سريع لمجموعة من الصور لمسرحيين كويتيين من الرعيل الأول.

يتناول العرض معاناة الفنان في وطننا العربي ، والبيئة الكويتية تحديدًا ، الارتباط بين العرض وبين المشاهد المسرحية التي عرضت عبر الوسيط التقني (الشاشة) كانت من خلال علاقة الشخصية (شخصية الممثل) بفن المسرح ، وعشقه له . لكن تلك العلاقة بين الوسيط والعرض لم تتجاوز ذلك ، بحيث ظلت الشاشة طوال مدة المسرحية غير مستخدمة إلى آخر دقائق في العرض ، حيث عادت الشاشة من جديد لتعرض لقطات من أفلام مصرية قديمة ، لتتوقف اللقطات عند صور لممثلين من أمثال يوسف وهبي ، حيث تدور حوارية من طرف واحد (الشخصية الرئيسية) لمحاسبة الممثلين الذين تستعرضهم الشاشة. واختتم العرض بكلمة منطوقة ومكتوبة على الشاشة للمخرج الكويتي صقر الرشود مرفقة بصورة له .

كما نلاحظ ظلت الشاشة في العرضين السابقين (مسرح بلا جمهور ، ورسالة إلى) جزءًا ميتا غير مستخدم من خشبة المسرح لم يستخدم طوال العرض ، كما أنها أفقدت السينوغرافيا فرصة استغلال الخلفية التي بقيت مساحة سوداء طوال فترة العرض . وإن بدت المادة التي

عرضت على الشاشة في عرض (رسالة إلى) مرتبطة إلى حد ما بموضوع المسرحية .

النموذج الثالث : الوسائط الكاشفة للشخصيات :

تشكل الوسائط في هذا النموذج ، العنصر الكاشف لدواخل الشخصية ، وذلك من خلال تصوير تعابيرها وإيماءاتها ، ورصدها لحظة بلحظة ، عبر تصوير دقيق يرافقها أثناء العرض ، بحيث يتاح لكل متفرج – بغض النظر عن مكان جلوسه في قاعة الجمهور – مشاهدة تفاصيل الشخصية وتعابيرها ، وبالتالي انفعالاتها.من العروض التي جعلت من الصورة المسرحية عمادا للعرض المسرحي ومحركًا دراميا مركزيا لجميع معطياته ، عرض (اللعب في الدماغ) [44] الذي يناقش – بصورة ساخرة – الأنظمة العربية وعلاقتها بالنظام الأميركي الذي يخطط لاحتلال العالم العربي بدءا باحتلاله للعراق . احتوى العرض على عدة مشاهد يربطها خيط رفيع يتمثل في استضافة الجنرال الأميركي (فوكس) في أحد البرامج العربية. وعلى الجانب الآخر يقدم لنا العرض مشاهد أخرى ليس لها علاقة بالخط الأساسي للعمل ، تستعرض معاناة الشباب العربي !

رغم أن تلك المشاهد بدت مقحمة ، في ظل حوارات مشحونة بالكوميديا اللفظية التي لا تفضي إلا للضحك ، إلا أن استخدام الوسائط هنا أنقذ العرض – في بعض الأحيان – من الوقوع في هوة الملل ، هذا بالإضافة للوظيفة الدرامية ، حيث شكلت الوسائط المتعددة (ممثلة بشاشة العرض السينمائي) محركا حقيقيا للأحداث ، فقد اعتمد المخرج على شاشة الكاميرا الديجيتال للتركيز على عنصر الممثل باعتباره جسدًا ، لكل عضو فيه دور في خلق الحالة المسرحية (منطقة الوجه تحديدًا . حيث تتنقل الكاميرا بين الممثلين على الخشبة لتلتقط بعض اللحظات المؤثرة لملامح شخصية منهكة بسبب الألم ، أو مهووسة بتعذيب الآخر ، وشخصية أخرى مصابة بالتوتر والقلق..إلخ من الحالات الإنسانية التي لم يشأ المخرج إغفالها ، فأراد أن يؤطرها عبر لقطة سينمائية تصور ملامح الإنسان الدقيقة كأداة للتعبير . وبينما الممثل المسرحي العربي اعتاد الاشتغال على أدائه الحركي من جانب ، وصوته ولغته من جانب آخر . أضافت تلك المسرحية ، وجميع المسرحيات التي استخدمت الميديا في عروضها ، بعدا ثالثا لأدوات الممثل المسرحي ، عبر ملامح وتقاطيع وجهه ، وجعلت من شاشة العرض ، والتصوير السينمائي (الآني/ اللحظي) وسيلة المتلقي لمتابعة تلك الحالة الموازية للحركة والصوت . دون الاكتراث بحجم قاعة المسرح ، أو المسافة بين مقعد آخر متفرج والخشبة ، وهذا ما جعل الممثل في مسرحية (اللعب في الدماغ) يؤدي بتركيز كبير على تقاطيع الوجه الدقيقة دونا عن كل تفاصيل الجسد الأخرى ، ليقينه بأن تلك التقاطيع هي التي ستصل للمتلقي عبر التصوير السينمائي الآني .

لم يقتصر توظيف الوسائط المتعددة في هذا العرض على المشاركة السينمائية فقط ، حيث استخدم العرض التسجيل الصوتي / الإذاعي أيضا .

في عرض (اللعب في الدماغ) ساهم عنصر الميديا في تحقيق توازن جمالي على مستوى الصورة أنقذ العرض من أفكاره المباشرة التي انطلق في رحابها الممثلون ، مرتجلون بعفوية مرة ، وملتزمون بحدود مسبقة مرات أخرى . صاحب ذلك الارتجال اللفظي ثبات حركي ، فلم يسعَ الممثل إلى ارتجال حركة تمنح ما يقول بعدا آخر . كما أن الحوارات (مرتجلة كانت أم معدة سلفا) جاءت في مجملها خطابية ، مما أخل ذلك بالإيقاع المسرحي في كثير من اللحظات التي جاءت مترهلة ، ومملة ، لم ينقذها إلا التدخل الموظف لعناصر الميديا .

امتدادا للوظيفة الدرامية الكاشفة لدواخل الشخصية ، اشتغل المخرج[٥٤] هاني عفيفي عرض (أنا هاملت)[٦٤] وذلك عبر رؤية شعبوية للنص الشكسبيري الشهير ، حيث أراد المخرج أن يستل (هاملت) من بين جموع الشعب المصري – على وجه التحديد – وتقديمه ضمن رؤية معاصرة خارج إطار الطبقة الارستقراطية وقصورها كما في أجواء النص الأصلي .

بدأ العرض من خلال استخدام الوسيط المرئي السينمائي لتعريفنا بالشخصية الأساسية (هاملت) ضمن أبعادها الجديدة على المستوى المادي والاجتماعي تحديدًا ، فتم في بداية المسرحية عرض فيلم سينمائي على الشاشة الخلفية للخشبة ، يصور لنا شخصية شاب ، يرتدي ملابس متواضعة ، ويتجول في شوارع مصر ومناطقها (الشعبية والعشوائية) ، يأكل من الباعة الجائلين الذين يجوبون الشوارع بعرباتهم ، ويتنقل بين المحال التجارية دون أن يشتري شيئا ، ويلتقي خلال تلك الرحلة السريعة بعدد من الشخصيات في الشارع ، حيث تحصل بينه وبينهم مجموعة من المواقف العابرة ، ثم ينهي رحلته تلك بوقفة تأملية أمام الصحف والمجلات التي يفترشها أحد الباعة على الأرصفة ، ثم تقوم الكاميرا بلقطات (زوم) للتركيز على عناوين تلك الصحف خاصة الجرائم منها . أخيرًا يمسك الشاب بنسخة قديمة من نص (هاملت) المترجم للعربية لينتهي التسجيل المصور والذي جاء مرافقا لموسيقى الرحابنة عبر أغنية (لا إنت حبيبي) للمطربة فيروز .

لا يقتصر استخدام (هاني عفيفي) للشاشة ، حيث يستخدم جميع وسائل الميديا عبر استخدام الراديو في بداية العرض ، كاسرًا من خلاله الإيهام المسرحي ومؤكدا على شعبوية العرض ، حيث تردد اسم قناة فضائية (أوربت) ، اسم مذيع رياضي مصري شهير (أحمد شلبي). والعديد من الأخبار السياسية الخاصة بالمظاهرات ، والقمع الذي يعاني منه المتظاهرون ، يتم تقطيعه بالعديد من الأغاني الاستهلاكية من جانب ، والتعليق الرياضي من جانب آخر.

أما في مشهد (المسرحية داخل المسرحية) يقوم المخرج بتقديم المشهد عبر أغنية مكونة من جزئين ينتميان لفن الـ (slow, rap)، لنفاجأ بأن إحدى الشخصيات (هوراشيو) يقوم بتصوير (live) جمهور العرض وهم الملكة والملك ويتم عرض ذلك على الشاشة. وبعيدًا عن كون أن الأغاني لم تقدم القدر من التأثير الذي أبدته الشخصيات ، إلا أن الشاشة هنا صورت دواخل الشخصية وهي الآلية ذاتها التي استخدمها

الصاوي في (اللعب في الدماغ) أيضا.

وفي المشهد الذي يصور السفر تقوم الشاشة بعرض مشاهد للصحراء تم التقاطها من شباك سيارة ، وبذلك تكون الشاشة هي الوسيط الذي ينقل للمتلقي الأحداث التي تمت في مكان آخر غير المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية ، ويصعب تنفيذها على الخشبة .

كما نلاحظ فإن الفيلم السينمائي جاء ليقدم شخصية هاملت المصري ، في حين أنه حمل العديد من الدلالات التي لا علاقة لها بهويته التي افترضها العرض ، بدءًا باستخدام اسم هاملت لشاب عربي ، مصري ، ومن الطبقة الفقيرة ، وانتهاء بصوت فيروز الذي رافق تحركات الشخصية وتنقلاتها عبر أغنية كتبت باللهجة اللبنانية!

بالاعتماد على عنصري الرقص والغناء أيضا ، قدمت فرقة (آرت فاكتوم) المكسيكية عرضا بعنوان (سم هاملت)[٧٤] من إخراج ألبيرتو سانتياغو ، والذي قدم شخصية هاملت من خلال دمية كبيرة تنقلت على خشبة المسرح في صراعها مع الشخصيات الأخرى ، كما تمثلت رؤية المخرج للنص الشكسبيري من خلال الموروث المكسيكي بخصوصيته الغنائية التي أسبغت على العرض حالة طقسية وذلك من خلال استعراض مجموعة المؤامرات التي تحاك في ذلك المكان ، والتناقضات التي يعيشها هاملت ، وبما أن المخرج أراد للمتلقي أن يتجول في رحلة في عالم هاملت ، فقد وجد في الوسائط المتعددة الحل الأمثل لتنفيذ ذلك :

١- كشف تفاصيل الشخصيات وذلك من خلال :

أ- عرض دقيق لتفاصيل هاملت (الدمية)

ب- عرض دقيق لتفاصيل الرقصة التي يؤديها هاملت وأوفيليا ، ومشاعرهما الجياشة خلال تلك اللحظات .

ج- عرض تفاصيل الاستعراض الذي يعتمد على حركة دقيقة للأقدام ، بحيث يصعب على المتلقي مشاهدتها عن بعد ، وبما أن لتلك التفاصيل أهمية ضمن منظومة التقاليد المكسيكية[٨٤] كون العرض يعتمد على العديد من الطقوس ، فإن الشاشة هنا تقوم بوظيفة الكشف /التوضيح للمتلقي .

٢- عرض النصوص المكتوبة (توضح مجموعة الطقوس المستخدمة في العرض والمتعلقة بالموروث المكسيكي مثل (xantolo)[٩٤] .

٣- توضيح التفاصيل السينوغرافية المرتبطة بالطقوس (مثل القرابين).

وتأكيدًا على ماهية العرض التقنية ، واعتماده على الوسائط المرئية والسمعية ، بالإضافة لخصائصه الفنية ، تم وصفه في كتيب العرض بـ (Audiovisual stage show) بمعنى العرض السمعي البصري ، كما تم الإشارة إلى المختص بالجانب التقني في العرض بـ : مشغل الوسائط المتعددة multimedia operator . كما تم الإشارة – ضمن فريق العمل إلى وجود مخرج تقني Technical Direc-

tor بجانب مخرج العرض ، والذي وصفه الكتيب بالمخرج الفني –Artistic Director .

النموذج الرابع : الوسائط لعرض المادة التسجيلية

هي الشاشة التي يتم استخدامها لغرض تسجيلي وثائقي ، بحيث تعرض مواد أرشيفية تعبر عن مرحلة / أو حدث ما له علاقة بموضوع العرض المسرحي ، ويتماس مع القضية التي يطرحها ، والغرض من المادة التسجيلية ، بث الحماس في نفس المتلقي ، الذي يسعى العرض إلى تذكيره بأن القضية أكبر من مجرد عرض لساعتين ، وبأنها مستمدة من واقعه المؤلم الذي لابد أن يتغير. وهذا ما حاول تقديمه عرض (اللعب في الدماغ) – قام المخرج بالاستفادة من شاشة العرض في جانب آخر ، وهو الجانب التسجيلي ، حيث أظهرت الشاشة التي احتلت جزءاً كبيرا من خلفية الخشبة ، العديد من مشاهد الدمار والخراب التي تسبب بها الاحتلال الأميركي للعراق . والجانب التسجيلي يعد من أبرز الجوانب التي يصعب تحقيقها على خشبة المسرح دون الاستعانة بوسائل التوثيق المرئي والمسموع ، كما أن الجانب التسجيلي يعزز من الموقف الذي يتخذه هذا النوع من العروض التي يمكن تسميتها بعروض (مواجهة الذات وتعريتها) عبر الاستعانة بالوقائع والحقائق لتوثيق ذلك العري الذي لن يقبل المتلقي بتجميله أو تقديمه بصورة محسنة . لأن المواجهة التي بدأ بها العرض أهلت المتلقي لمزيد من المواجهات والحقائق .

بذات البعد قدم عرض (مكاشفات)[٥] من إعداد قاسم محمد ، وإخراج غانم حميد ، الواقع العراقي عبر تصوير العلاقة بين الديكتاتور والضحية ، والتي تنقلنا إلى مستويات أخرى من السلطة المتجبرة إلى الضحية الخاضعة تارة والمواجهة بينهما كند لبعضهما تارة أخرى ، كما يتناول العرض بعض خصائص الديكتاتور المتناقضة بين صورته الظاهرة وذاته المشوهة ، باعتبار العرض حالة من الكشف على جميع الأصعدة.

على الجانب السينوغرافي حاول العرض استغلال خشبة المسرح ذات العمق الكبير ، بحيث ملأ خشبة المسرح باللون الأبيض الذي يوحي بعوالم أخرى غير حقيقية . ذلك اللون الأبيض ساعد على استخدام سينوغرافيا العرض ككل باعتبارها شاشة ، تماهت محتوياتها مع شخصيات العرض ، فالعرض يعتمد في خاتمته على عرض فيلم تسجيلي/ وثائقي يحتوي على صور ومشاهد سينمائية ، حيث استعاض عن الشاشة التي تحتل خلفية المسرح كـ (كتلة واحدة) بأخرى مقسمة ، على شكل بانوهات مكونة من أقمشة لا تفصل بين أطرافها إلا عدة سنتيمترات، وقام بتوزيعها على خشبة المسرح بجميع مستوياته الأمامية والخلفية، بحيث تتوزع الصورة على جميع البانوهات التي تشغل معظم خشبة المسرح. ومن خلالها تم استخدام المادة الفيلمية للتأكيد على قضية تأليه الحاكم التي عانى منها العراق لسنوات مضت.

بعد أن انتهى عرض الشاشة (الوسيط المرئي) ، أبقى المخرج على التسجيل (الوسيط السمعي) المتمثل في أصوات المظاهرات التي

ظلت كخلفية للمشهد المسرحي المتمثل في شخصية الديكتاتور وهو يعتلي (المنبر الديني) ويحيي الجمهور ، مع لحظة اسدال الستار ، والتي لا تتوافق مع آلية الكشف التي انتهجها العرض منذ البداية!

النموذج الخامس: الوسائط المشاركة في العرض Interactive multimedia

تشكل الوسائط في هذا النموذج عنصرًا فاعلا في العرض المسرحي ، لا يمكن الاستغناء عنه ، باعتباره مشاركًا في الحدث ، وربما محركًا له ، باعتباره أحد عناصر interactive multi-media أي الوسائط المتعددة التفاعلية ، بحيث يتغير بتغير الفعل ، ويتجاوب معه ، وأحيانا يساهم في صنعه. والذي نجده ممثلا بصورة جلية في عرض (يقولون عني) [١٥] أو كما ترجمه البعض بـ (نميمة) للمخرجة الهولندية (كريس نيكلسون).

يعد العرض – الذي ينتمي للمونودراما – نموذجا صريحًا ومباشرًا لفكرة الدمج بين المسرح والوسائط المتعددة بصورة تفاعلية ، عبر صورة حية للقاء بين الوسيط التقني / الفني والعنصر الأساسي في العرض ، ألا وهو عنصر الممثل .

صور العرض العلاقة بين الإنسان ومحيطه ، وقدرة هذا المحيط على تشكيل ملامح حياة الإنسان بكل تفاصيلها ، تمثل ذلك عبر شاشة عرض شغلت خلفية خشبة المسرح عرضت مجموعة من الوجوه المختلفة عرقيًا مما أنتج اختلافا لونيًا ، شكليًا ولغويًا أيضًا . لكن اختلاف تلك الوجوه لم يمنعها من الاشتراك في ملمح وحيد يتمثل في ممارسة (الثرثرة) ، ومع ازدياد وتيرة معاناة الشخصية (ممثلة العرض الوحيدة) ، يزداد تركيز الصورة الخلفية على الأفواه وهي مستمرة في الكلام بجميع اللغات . تمثلت ذورة العرض حين قفزت الفتاة وهي ترتدي ملابس مصنوعة من مادة تتفاعل مع المادة المصنوعة منها الخلفية ، حيث التصقت الفتاة في خلفية الخشبة دون أية أداة مساندة عدا المادة التي ترتديها . بعد إلتصاقها بالخلفية ، قامت بالتقلب على الشاشة التي امتلأت بالأفواه ، فبدت الشخصية كأنها مادة تلوكها تلك الأفواه .

لم يستعن ذلك العرض بأدوات أو عناصر مسرحية أخرى عدا جسد الممثل وشاشة العرض بالإضافة إلى استخدام بعض النغمات الموسيقية الصاخبة- بين الحين والآخر – والمرتبطة بثيمة واحدة تعبر عن السخط والضجر . أما الإضاءة فشكلت في معظم مشاهد العرض وسيلة من وسائل كسر الإيهام حيث بقيت خشبة المسرح محاطة بإنارة عامة ، باستثناء مشاهد قليلة .

مما سبق نلاحظ أن شاشة العرض حققت أكثر من بعد في هذا العرض ، حيث أستخدمت كخلفية لخشبة المسرح التقليدية ، وشكلت ملامح السينوغرافيا. بالإضافة للبعد المكاني للعرض ، قدمت الشاشة بعدا فكريا ارتبط بمضمون العرض ، وشكل البنية الرئيسية التي حملت وجهة نظر المؤلفة / المخرجة / الممثلة . حيث كانت الحوارات رد فعل للعديد من اللقطات التي عرضتها الشاشة . بالإضافة إلى أن الاشتباك الذي تحقق بين جسد

الممثلة والشاشة تم على أساس زمني محدد ليقدم تفاعلا بين العنصرين ، فلم تكن حركة الشخصية اعتباطية حين اختارت أن تقفز للشاشة في اللحظة التي فتحت فيها الأفواه ، فبدت الشخصية وكأنها مادة تلوكها الأفواه التي تعبر عنها .

بالإضافة إلى ما سبق حققت الشاشة بعدًا جماليًا طوّق الخشبة / سواء في لحظات عرض الوجوه التي تمايزت فيما بينها على المستوى العرقي ، أو تلك اللحظات التي اشتبك فيها جسد الشخصية بالشاشات وراحت تتقلب على الشاشة بجميع الإتجاهات والمستويات .

على الجانب الآخر ، هناك أيضا من قدم الوسائط كشريك في العرض المسرحي، ولكن بآلية (تفاعلية) مغايرة ، كما فعلت تمثيلا ، وإخراجا الليتوانية (بيروتي مار) في عرض (أنتيغوني)[٢٥]، والذي استوحته من نص سوفوكليس[٣٥] ، وقد تعاملت مع الوسائط بصورة أخرى ، حيث ناقش العرض سطوة السلطة الحاكمة التي طرحها للمرة الأولى ، ولكن بصياغة جديدة تتناسب ومعطيات فن المونودراما ، مركزا على ست شخصيات أساسية تؤديها جميعها الممثلة ذاتها ، والتي اشتغلت على لغة الجسد وإيماءات الوجه للانتقال من شخصية إلى أخرى ، مؤدية الشخصيات الست التالية بالترتيب : انتيغوني ، اسميني ، كريون ، الرسول ، هايمون ، تريسياس .

شكلت الوسائط في هذا العرض عمودًا فقريًا لا يمكن الاستغناء عنه ، كونها حملت لنا وجوه الشخصية السابعة في المسرحية والمتمثلة بالجوقة ، والتي تشكل أساسًا في النص السوفوكليسي ، كما أن أداء وحركة الممثلة تمازجت وأداء مجموعة الجوقة التي ملأت وجوه أعضائها خلفية خشبة المسرح . فكان التجاوب مع الشخصيات الظاهرة على الشاشة تجاوبا تفاعليا ، يعتمد على تصدير الفعل وتلقي رد الفعل.

على الجانب الآخر ، استطاعت المخرجة استخدام الشاشة كحيلة فنية تعوض من خلالها محدودية استخدام أكثر من شخصية في العرض المونودرامي ، حيث لا يمكن أن تشغل خشبته أكثر من شخصية واحدة فقط ، الأمر الذي يعالجة المخرجون ومن قبلهم المؤلفون من خلال تأدية الممثل الوحيد لعدد من الشخصيات. أما حيلة الشاشة أو الصوت الخارجي (من خارج خشبة المسرح) فجميعها حيل فنية اختلف حولها كثيرون ، حيث يرى البعض أن وجود الشخصية الثانية ضمن وسيط تقني مثل شاشة العرض ينفي عن العرض كينونته المونودرامية ، وهي النظرية التي يرفضها الطرف الآخر الذي يرى أنه طالما كانت الشخصية الثانية لا تتوافر فيها خواص الشخصية المسرحية الحية ، المباشرة فبالإمكان استخدام الشاشة لعرض شخصيات أخرى ، وهذا ما تراه الباحثة أيضا .

نتائج البحث :

من خلال النماذج السابقة ، نلاحظ أن هناك عدة مستويات في التعامل مع خاصية الوسائط المتعددة (multimedia) وتوظيفها على خشبة المسرح ، وهذا ما نورده في نتائج البحث التالية :

أولا : تعددت استخدامات الوسائط المتعددة ، والوسائط المتعددة التفاعلية ، حيث تضمنت

جميع العروض السابقة نماذج لوسائط مرئية:

- الشاشة السينمائية (جميع العروض)

- النصوص : سم هاملت

- الصور : مكاشفات ، يقولون عني ، رسالة إلى

- الجرافيكس : سم هاملت ، مسرح بلا جمهور .

نماذج لوسائط مسموعة :

- التسجيل : مكاشفات ، يقولون عني

- الموسيقى الإلكترونية : سم هاملت

ثانيا : حقق استخدام الوسائط المتعددة في جميع النماذج السابقة ، خاصية كسر الإيهام المسرحي ، مع التفاوت في درجة إشراك الجمهور في الحدث المسرحي سواء عبر التفاعل مع (الصالة) ، أو إيقاظ عقل المتلقي بالتقنيات البريختية المعروفة.

ثالثا : بالإضافة لكونه من أوائل العروض المسرحية – في الوطن العربي – التي استخدمت الوسائط المتعددة فإن عرض (اللعب في الدماغ) تجسدت فيه جميع النماذج السابقة لآلية استخدام الوسائط المتعددة.

رابعا : امتازت بعض العروض بسمات مشتركة بناء على آلية الاستخدام ، وجاءت كالآتي :

١- العروض المسرحية التي استخدمت الوسائط المتمثلة في أفلام سينمائية قدمت قبل العرض أو في بدايته (وليس لها علاقة وطيدة بصلب العمل) هي عروض لمخرجين شباب[٤٥] (أنا هاملت ، رسالة إلى ، مسرح بلا جمهور ٤)

٢- العروض التي تحقق من خلالها الجانب التفاعلي لمخرجات نساء ، قمن بتمثيل العرض أيضا (يقولون عني ، أنتيغوني) .

٣- العروض التي استخدمت الوسائط التعددية التفاعلية كانت عبارة عن مونودراما (يقولون عني ، أنتيغون)

خامسًا : استخدام الوسائط المتعددة في العروض المسرحية تساهم في المحافظة على إيقاع العرض ، حيث تمنح سينوغرافيا العرض تنوعا على المستوى المرئي والسمعي ، وبالتالي يؤدي ذلك إلى خلق حالة من التعددية في وسائل الإرسال والاستقبال . وقد توفرت في جميع العروض خاصية استخدام الوسيط (السمعي) عبر التسجيلات الصوتية ، المرافقة للوسيط المرئي.

سادسا : من خلال العروض السابقة ، نجد أن الشاشة مثلت الحل الفني/التقني لكل ما يصعب تحقيقه عبر فضاء العرض الحي والمباشر ، وذلك من خلال الآتي :

١- استحضار شخصيات يصعب ايجادها على الخشبة مثل :

- كتل بشرية هائلة (الناس في الشوارع والأسواق / عرض يقولون عني) ، المظاهرات (عرض اللعب في الدماغ ، عرض مكاشفات)

- شخصيات لا يسمح النوع الفني باستخدامها كما في عروض المونودراما (عرض أنتيغون).

٢- التنقل بين عدة أماكن في الوقت ذاته ، بما يصعب تحقيقه على خشبة المسرح مثل :

- المغامرة في عرض البحر (عروض مسرح بلا جمهور

- التنقل في الشوارع والأماكن الشعبية ، السفر عبر الصحراء (عرض أنا هاملت).

٣- تصوير المشهد المسرحي بصورة مطابقة للواقع :

- تنقل هاملت بين الشوارع والمنازل في المناطق الشعبية في القاهرة (عرض أنا هاملت).

٤- عرض ملامح الشخصيات وربما التصرف بها واستخدامها:

– تكبير الأفواه (عرض يقولون عني) .

– عرض الملامح بدقة كبيرة (سم هاملت ، أنا هاملت)

٥- نقل الوقائع التاريخية ، والسياسية إلى خشبة المسرح مثل :

- جزء من الاحتلال الأميركي للعراق (عرض اللعب في الدماغ)

- المظاهرات السياسية (مكاشفات).

مما سبق ، ومن خلال قراءتنا للعروض المسرحية التي استخدمت الوسائط التعددية ، باشتغالاتها المختلفة ، تبين لنا كيف ساهمت التكنولوجيا ، ومن ثم التقنيات الحديثة في تحقيق الرؤى والأفكار المسرحية الجديدة ، التي لم يكن يستوعبها الفضاء المسرحي قبل ذلك . حيث طوعها المخرج المسرحي لتكون عاملا يضيء فضاءاته المسرحية ويجدد الروح فيها ، حتى وإن اختلفت آلية استخدامه لتلك العناصر ، وماهية توظيفها الدرامي ، على ألا يكون الاستخدام عبر تغليب عنصر الوسائط ، حتى لا تتحول خشبة المسرح لمكان لتقديم العروض (السينمائية) بصبغة مسرحية !

<u>قائمة المصادر والمراجع :</u>

<u>أولا : المصادر :</u>

أ- عروض مسرحية (تسجيل مرئي) :

١- أنا هاملت ، إعداد وإخراج : هاني عفيفي ، مشاريع تخرج ورشة الإبداع الفني ، مركز الإبداع الفني ، القاهرة ، ٢٠٠٩ .

٢- الخادمتان ، تأليف : جان جنيه ، إخراج : جواد الأسدي ، بيروت ، ١٩٩٥.

ب- عروض مسرحية (مشاهدة حية) :

١- أنتيغوني ، إخراج : بيروتي مار ، فرقة المسرح الوطني الليتواني ، مهرجان الكويت للمونودراما – الدورة الثالثة ، مسرح الدسمة ، الكويت ، ٢٠١٦.

٢- التلفة ، تأليف : رشيد امحجور ، إخراج : نعيمة زيطان ، فرقة اكواريوم ، مهرجان

المسرح العربي – الدورة الثامنة ، مسرح الدسمة ، الكويت ، ٢٠١٦.

٣- رسالة إلى ، تأليف وإخراج : نصار النصار ، فرقة المسرح الجامعي ، مهرجان الكويت المحلي ، مسرح الدسمة ، الكويت ، ٢٠١٤.

٤- الزيارة ، تأليف: أنا غنوستاكي ، إخراج : منى أبو سديرة ، اختبارات السنة الأولى/ مادة المشروع ، الدراسات العليا ، قسم التمثيل والإخراج المسرحي، المعهد العالي للفنون المسرحية ، مسرح المعهد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة، ٢٠٠٣ .

٥- سم هاملت ، إخراج : ألبيرتو سانتياغو ، فرقة آرت فاكتوم ، مهرجان القاهرة للمسرح المعاصر والتجريبي ، مسرح ميامي ، القاهرة ، ٢٠١٦.

٦- عنف ، تأليف : جليلة بكار ، إخراج : فاضل الجعايبي ، فرقة المسرح الوطني ، مهرجان المسرح العربي – الدورة الثامنة ، مسرح الدسمة ، الكويت ، ٢٠١٦.

٧- اللعب في الدماغ ، تأليف وإخراج : خالد الصاوي ، فرقة الحركة ، مسرح مركز الهناجر للفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .

٨- مسرح بلا جمهور ٤ ، تأليف وإخراج : محمد الحملي ، فرقة ستيج غروب، مهرجان محمد عبدالمحسن الخرافي ، مسرح الدسمة ، الكويت ، ٢٠٠٩.

٩- مكاشفات ، إعداد : قاسم محمد ، إخراج : غانم حميد ، الفرقة الوطنية للتمثيل ، مهرجان المسرح العربي ، الهيئة العربية للمسرح ، مسرح عبدالحسين عبدالرضا ، الكويت ٢٠١٦.

١٠- ودار الفلك ، تأليف وإخراج : سليمان البسام ، فرقة مسرح سبب ، مسرح دار الآثار الاسلامية ، الكويت ، ٢٠١١.

١١- يقولون عني ، تأليف وإخراج : كريس نيكلسون ، فرقة كريس نيكلسون ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، مسرح السلام ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .

ثانيا : المراجع :

أ- مراجع عربية :

١- حافظ الجديدي ، في الفنون المشهديّة (العرض والنص والأداء) ، تبر الزمان ، تونس ، ٢٠٠٧ ، ١٣٤ ص.

٢- سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتابة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

٣- عثمان عبدالمعطي عثمان (د.)، علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ٢٤٥ ص.

٤- نورة حمد تريم ، تأثيرات استخدام التكنولوجيا الحديثة في فضاء المسرح

العربي ، سلسلة رسائل جامعية ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٩.

٥- هادي المهدي ، الطقس المسرحي المعاصر ، رام للطباعة ، دمشق ، ١٩٩٧، ١٤٤ ص.

ب- مراجع مترجمة :

١- أستون ، إلين ، سافونا ،جورج ، المسرح والعلامات ، تر: سباعي السيد ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ٢٧١ ص .

٢- أوبرسفلد، آن ، قراءة المسرح ، تر: مي التلمساني ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ٣٧٢ ص.

٣- برتش، ديفيد ، لغة الدراما (النظرية النقدية والتطبيق) ، تر: ربيع مفتاح ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ١٧٥ ص .

٤- بوبوف، ألكسي ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر: شريف شاكر ، دمشق ، ١٩٧٦ .

٥- بيكون، بياتريس ، فالين ، تر: نادية كامل (أ. د.) ، الشاشات على خشبة المسرح (ج٢) ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ٤٠٧ ص.

٦- جاربانياتي، لوسيل ، مورللي، بيير ، تر: نادية كامل (أ. د.) ، المسرح والتقنيات الحديثة – مجموعة دراسات ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٧ ، ٣٨٦ ص.

٧- لينارد، جون ، لوكهارست، ماري ، المرجع في فن الدراما (مرشد لدراسة المسرحيات) ، تر: محمد رفعت يونس ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٦.

٨- هيلتون، جوليان ، اتجاهات جديدة في المسرح ، تر: د. أمين الرباط ، سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ٢٢٩ ص.

مجلات ودوريات :

١- بافيس، باتريس ، قاموس المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد ٥٧ ، أغسطس ١٩٩٣.

معاجم وموسوعات :

١- إبراهيم حمادة (د.) ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار المعارف ، د.ت، ٢٩٦ ص.

٢- ماري إلياس (د.) ، حنان قصاب (د.) ، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، بيروت ، لبنان

ناشرون ، ١٩٩٧، ٦١٦ ص.

٣- الموسوعة العربية العالمية ، (ج ١٥) ، الرياض ، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ، الرياض ١٩٩٦

مراجع أجنبية :

1-Danesi, Marcel , Dictionary Of Media And Communications, M. E. .Sharpe, New York, 2009

Ioans Deliyannis, Interac- 2- tive Multimedia, , In Tech, Croatia, .2012

مواقع إلكترونية :

١- سامي عبدالحميد ، العرض المسرحي والوسائط المتعددة ، جريدة المدى ، ١٧ – ١١- ٢٠١٤ ، //:http news/ar/net.almadapaper .

٢- الموقع الرسمي لقسم المسرح والرقص ، معهد غوتة ، ألمانيا : .www//:http /hl/reg/reg/the/kue/de.goethe htm.enindex/kro

٣- الموقع الرسمي لوزارة الدولة لشئون الشباب،الكويت https://youth.gov.kw

1- الهوامش

1 - بمعنى متوسط.

2- Danesi, Marcel , Dictionary Of Media And Communications, M. E. Sharpe, New York, 2009, P.192.

3 المرجع السابق، ص 203- 204.

4- يقصد Dictionary Of Media And Communication لدانيال تشاندلر ورود مونداي، والذي أصدرته جامعة أكسفورد في عام 2011.

5- Deliyannis, Ioannis , Interactive Multimedia, In Tech, Croatia, 2012, P.5

6 - المرجع السابق، ص ٥.

7- Danesi ، Marcel ، مرجع سابق، ص 60 .

8 - من الجدير بالذكر أن التقنيات المسموعة تتضمن الإلكترونيات، لاسيما الموسيقى الإلكترونية. انظر جاربانياتي، لوسيل، مورللي، بيير ، تر: نادية كامل (أ. د.) ، المسرح والتقنيات الحديثة – مجموعة دراسات، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٥٠.

9- يتناول حافظ الجديدي في كتابه (في الفنون المشهدية – العرض والنص والأداء) علاقة الصورة بالمنجز الفني عبر مراحل بدائية، يقول عن إحداها: «أما الحقبة الثانية للصورة كانت في شكل منع واضطهاد لها من قبل أولى الخطابات اليهومسيحية (باعتبار القيم والعقائد المشتركة بين اليهود والمسيحية) التي اعتمدت سلطة الكلمة ومنعت الصورة خشية من تسلل التفكير الوثني الأسطوري لكن تغلغل هذا الأخير وانتشاره الواسع جعل الكنيسة تتصالح مع الصورة لمنافسته والقضاء عليه. ومن هذا يفسر هذا الكم الهائل للتراث المرئي في تاريخ الكنيسة بدءا بالرسوم والمنحوتات». حافظ الجديدي، في الفنون المشهدية –العرض والنص والأداء، تونس، دار تبر الزمان، ٢٠٠٧، ص ٩٢.

10- كما في العروض الإغريقية التي كان فيها الممثل يستعين بقناع مزود بأبواق أو طبقة من الماكياج تغير من ملامحه، واستخدم القناع المكون من طبقة الماكياج في العديد من المراحل المسرحية الأخرى، ولايزال إلى الآن أحد أبرز ملامح مسرح النو الياباني.

11 - أستون، إلين، سافونا، جورج، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٦١.

12 - نورة حمد تريم، تأثيرات استخدام التكنولوجيا الحديثة في فضاء المسرح العربي، سلسلة رسائل جامعية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٩ ، ص ١٣٧.

13 - جاربانياتي، لوسيل، مورللي، بيير، تر: نادية كامل (أ. د.)، المسرح والتقنيات الحديثة – مجموعة دراسات، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧ ، ص ٢٥٠.

14 - هادي المهدي، الطقس المسرحي المعاصر، رام للطباعة، دمشق، ١٩٩٧، ص ٦١.

15 - هيلتون، جوليان، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط (د.)، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٠٩.

16- عثمان عبدالمعطي عثمان (د.)، علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص١.

17 - المسرح والتقنيات الحديثة، ص ١٨.

18- ماري إلياس (د.)، حنان قصاب (د.)، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧، ص ٧.

19 - المرجع السابق، ص٧ .

20 - ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر ، دمشق، ١٩٧٦ ، ص ٢٩.

21 - لابد من الإشارة هنا إلى أن المعنى الحديث للإخراج المسرحي في الوطن العربي ظل حكرا على مجموعة صغيرة من المخرجين الذين ارتادوا المسارح الأوربية وتعرفوا على التجارب الجديدة هناك، في حين ظل عدد كبير من مخرجي الوطن العربي على علاقة تقليدية بهذا المفهوم، ولعل هذا ما جعل الدكتور إبراهيم حمادة في معجمه يضع تعريفين للإخراج المسرحي:» الإخراج : هو عملية تحويل النص الدرامي من المجال المقروء – أو الشفاهي– إلى المجال المنظور والمسموع كي يستهلكه متفرجون. ويقوم بعملية التجسيد هذه مخرج – أو مخرجون – بوسائل تنفيذية أساسية يأتي في مقدمتها الممثلون والمسرح بإمكاناته» وفي التعريف الآخر يقول حمادة: الإخراج الحديث(حركة): أسلوب في الإخراج المسرحي، يهدف إلى إيجاد معادلة إيقاعية سليمة بين العناصر المكونة للعرض المسرحي: المنظر المسرحي والإضاءة والموسيقى والكلمة والإيماءة والحركة ..إلخ . ويعتمد هذا الاتجاه على التباعد الممكن عن الواقعية». إبراهيم حمادة (د.)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٤٤. على الرغم من بدائية التعريف السابق إلا أنه يعبر عن العديد من المراجع العربية المنتمية لفترة الثمانينيات قبل الانفتاح العربي على التجارب المسرحية الأوربية والأميركية الحديثة. لكن وبعد هذا الانفتاح الذي قاده مجموعة من المخرجين العرب، بدأت المصطلحات تأخذ عمقا أكبر في تعريفها للإخراج، كما نلاحظ في تعريف المخرج المسرحي سعد أردش الذي تأثر بالمسرح الأوروبي في منتصف القرن الماضي: «هو مجموعة العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي أن ينتقل من الحالة المجردة، حالة النص المكتوب على الورق إلى حالة الحياة الفعلية الحية على خشبة المسرح». سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٤٠.

22 - والصفة المجازية هنا نطلقها على المسرح التجريبي لإيماننا الكامل بأن كل تلك المدارس المسرحية التي استعرضناها سابقا تتحلى بالصفة التجريبية ذاتها.

23 - المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٥٢٠.

24 - المرجع السابق، ص ٥٢٠.

25 - أول عرض للصور المتحركة في عام ١٨٩٣. أما أول عمل روائي في تاريخ السينما فكان على يد المخرج إدوين بورتر في عام ١٩٠٣، بعنوان (سرقة القطار الكبرى). الموسوعة العربية العالمية (ج ١٥)، ص ١٦٣.

26- أحد المهتمين بالمسرح الوثائقي، والتقنيات المسرحية، كانت بداياته في أواخر الثمانينيات حين كان أحد أعضاء فريق هاينر مولر في مسرحيته هاملت/ آلة هاملت والتي قدمها ١٩٨٩. انظر: قسم المسرح والرقص، معهد غوتة http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/hl/kro/enindex. htm .

27 - كريستين فال، المسرح والتقنية – مثالان للتحالف المثمر من المشهد المسرحي الألماني المعاصر، ورقة علمية شاركت

ضمن ندوة بعنوان (الاتجاهات التجريبية في الإخراج المسرحي باستخدام التكنولوجيا)، الندوات الفكرية، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة عشرة، القاهرة، ٢٠٠٧.

28 - جون لينارد، ماري لوكهارست، المرجع في فن الدراما (مرشد لدراسة المسرحيات)، تر: محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٥٧.

29 - المرجع السابق، ص ١٥٨ .

30 - بياتريس بيكون، فالين، تر: نادية كامل (د.)، الشاشات على خشبة المسرح (ج٢)، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠ ، ص ٥٠.

31 - المرجع في فن الدراما، المرجع السابق، ص ١٥٩ – ١٦٠.

32 - آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٧.

33 - سامي عبدالحميد، العرض المسرحي والوسائط المتعددة، جريدة المدى، ١٧ – ١١- ٢٠١٤ ، http://almadapaper.net/ar/news

34 - باتريس بافيس، قاموس المسرح، مجلة المسرح، القاهرة، العدد ٥٧، أغسطس ١٩٩، ص٧.

35 - تسجيل مرئي، بيروت، ١٩٩٥.

36- العرض اعتمد على فصل من فصول مسرحية بعنوان (المدينة)، للكاتبة اليونانية المعاصرة (آنا غنوستاكي).

37- مشاهدة حية، اختبارات السنة الأولى/مادة المشروع، الدراسات العليا، قسم التمثيل والإخراج المسرحي، المعهد العالي للفنون المسرحية، مسرح المعهد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٣.

38 - مشاهدة حية، فرقة سبب المسرحية، مسرح دار الآثار الإسلامية، الكويت، ٢٠١١.

39 - مشاهدة حية، مهرجان المسرح العربي – الدورة الثامنة، الكويت، ٢٠١٦.

40 - تم تأسيس دار الآثار الإسلامية لهدف إبراز الدور الإسلامي للكويت، لهذا فإن معظم فعالياتهم باللغة الإنجليزية، كون معظم جمهور الدار من الجاليات الأجنبية في الكويت.

41-مشاهدة حية للعرض المسرحي، مهرجان المسرح العربي– الدورة الثامنة، مسرح الدسمة،الكويت، ٢٠١٦.

42- عرض المنطوق ذاته بلغته الأصلية (اللهجة المغربية) على شاشة العرض، أدخل المتلقي في عدة إشكاليات، فتساءل العديد من المتلقين في الندوة التطبيقية التي أعقبت العرض عن سبب استخدام (subtitle) في العرض!

43- مشاهدة حية للعرض المسرحي، مهرجان محمد عبد المحسن الخرافي، مسرح الدسمة، الكويت، 2009.

44 - مشاهدة حية للعرض، فرقة (الحركة)، مسرح مركز الهناجر للفنون، دار الأوبرا، القاهرة، ٢٠٠٤.

45 - يشير كتيب العرض/البروشور أن العرض من إعداد وإخراج هاني عفيفي، على الرغم من أن المصطلح يطلق على الإعداد من أجناس فنية وأدبية مختلفة وليس الجنس الأدبي والفني ذاته، كما هو هنا (نص هاملت لشكسبير)!

46 - مشاريع تخرج ورشة الإبداع الفني، مركز الإبداع الفني، القاهرة، ٢٠٠٩.

47 - مشاهدة حية للعرض المسرحي، مهرجان القاهرة للمسرح المعاصر والتجريبي، مسرح ميامي، القاهرة، ٢٠١٦.

48 - بالعودة إلى تسجيل العرض الذي قدم في المكسيك، والموجود على موقع (يوتيوب)، نجد أن الجمهور المكسيكي كان متفاعلا مع العرض عبر ترديد الأغاني، والتصفيق المستمر مع الرقصة، كون جميع تلك المعطيات لها علاقة بالموروث المكسيكي. وهو ما لم يتوافر في العرض الذي قدم في القاهرة، حيث ظلت العديد من المعطيات مبهمة بالنسبة لجمهور المهرجان، وبالتالي قلص من فرص إمكانية التفاعل معها.

49- مهرجان احتفالي سنوي يقام في المكسيك، يُعرف بيوم الموتى، يعد فرصة للأموات للتواصل مع أحبتهم من الأحياء. ومن خلال المهرجان يؤدي الرجال والنساء رقصة يحاولان من خلالها خداع الموت. من كتيب العرض باللغة الإنجليزية.

50 - مشاهدة حية للعرض، مهرجان المسرح العربي، الهيئة العربية للمسرح، مسرح عبد الحسين عبد الرضا، مشاهدة حية للعرض، الكويت ٢٠١٦.

51 - مشاهدة حية، فرقة (كريس نيكلسون)، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مسرح السلام، القاهرة، ٢٠٠٤.

52 - مشاهدة حية، فرقة المسرح الوطني الليتواني، مهرجان المونودراما — الدورة الثالثة، مسرح الدسمة، الكويت، ٢٠١٦.

53 - يتناول نص سوفوكليس (أنتيغون) علاقة الحاكم بالمحكوم، عبر شخصية أنتيغون التي تواجه خالها الملك (كريون) حيث تصر على دفن جثة أخيها إكراما له.

54 - نعني هنا فترة تقديم تلك العروض، والصفة الشبابية بناء على التصنيف الدولي، حيث يتراوح سن الشباب ما بين ١٤ —٣٤ عاما. انظر موقع وزارة الدولة لشئون الشباب، الكويت https://youth.gov.kw/

الفن المعاصر
العدد 17/18
132

المسرح

الفن المعاصر

السينما

234: 134

تصميم القصور الملكية الفرعونية في أفلام هوليود أفلام قصة النبي موسى مع فرعون مصر

أ.م.د دعاء فتحي الديب

شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي VIRTUAL REALITY وتغير أسلوب و دور المونتير به

أ.م.د صفاء زهير

الإضاءة من عصر ما قبل الصمامات إلى أشباه الموصلات

أ.م.د. عمرو صلاح أمين

بحث أهمية تدخل الدولة لمواجهة التحديات التي تعانى منها صناعة السينما في مصر

أ.م.د محمد خضر

تصميم القصور الملكية الفرعونية في أفلام هوليود

أفلام قصة النبي موسى مع فرعون مصر

أ.د.م. دعاء فتحي الديب

§

لقد ألهمت قصة النبي موسى مع فرعون مصر العديد من الأفلام في هوليوود لعمل أعمال فنية ضخمة تمثل هذه الفترة الزمنية لخروج اليهود من مصر الفرعونية، وتمثيل المعجزات التي أتت مع النبي والتي حدثت في مدينة وقصر الفرعون الذي عاصر تلك الأحداث. لكن بالنسبة للمؤرخين والعلماء فلم يتضح قطعيا من هو الفرعون المذكور في الأديان السماوية، وعلى الرغم من ذلك فأنه من الممكن التكهن بالفترة الزمنية التي دارت فيها هذه الأحداث، وبالتالي البحث في أسلوب التصميم المعماري الخاص بتلك الفترة.

لقد تميزت العمارة المصرية القديمة المحفوظة كآثار منتشرة في أنحاء مصر ، والتي تمثل العمارة الدينية من معابد ومقابر عديدة، بحفظها نتيجة لخامات البناء الحجرية، لكن الأمر ليس كذلك في حالة العمارة المدنية والعسكرية التي تميزت بأسلوب مختلف من الهندسة المعمارية وخامات البناء. ونظرا لندرة هذه الآثار فقد توصل المؤرخون والأثريون لعدد قليل من بقايا هذه العمارة الحياتية وقاموا بدراستها.

إذن، فكيف تم تناول القصور الفرعونية في أفلام هوليوود؟ هل تم تناولها كتوثيق تاريخي لاكتشافات علماء الآثار أم تم تناولها بأسلوب درامي يتماشى مع هيبة العمارة الفرعونية الموجودة في المعابد والمقابر دون النظر إلى الحقيقة الأثرية؟ هذا هو موضوع هذا البحث.

§

الفترة الزمنية:

فكما هو مكتوب فى بداية تترات فيلم (الخروج: آلهه وملوك) عام 2014 (:Exodus Gods and kings) نجد أن أحداث الفيلم تجري عام 1300 قبل الميلاد، بعد قضاء اليهود 400 عام من العبودية على أرض مصر، ثم تبدأ الأحداث في قصر الملك "رمسيس العظيم" في مدينة ممفيس المصرية القديمة دون تحديد أي من فترات حكم الرعامسة [1] ، وذلك استنادا إلى أن ملك مصر أثناء أحداث الفيلم هو أحد ملوك الرعامسة (المصريين الأصل) وهو ما سيتم التساؤل عنه في هذا البحث.

ولكن متى دخل اليهود إلى مصر حتى نحدد وقت الخروج مع النبي موسى عليه السلام؟ فكما يوضح مؤلفو الكتاب الإلكتروني "إسرائيل القديمة في مصر والخروج Ancient-Israel-in-Egypt-and-the-Exodus" والمنشور على الإنترنت بواسطة جمعية علم آثار الإنجيل[2] ، أن الكثير من العبيد من بني إسرائيل في مصر والذين يظهرون في أسفل اليمين من الرسومات الجدارية من مقبرة رخمير Rekhmire الذي كان عمدة طيبة ووزير تحتمس الثالث (1481ق.م – 1425ق.م)، والتي ترجع إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد، يظهر فيها المشرفون المصريون يلوحون بالعصي في أيديهم نحو الأجانب الذين يعملون في صنع الطوب من الطين لبناء مخزن لمعبد آمون في الكرنك. وتظهر الجدارية مراحل العمل في صناعة الطوب اللبن ومن بين العبيد شخص نوبي يعمل معهم بينما يعمل آخرون في صناعة الأبواب المعدنية من النحاس والذهب للمعبد.

أيضا، توجد رسومات أخرى من جداريات ببر نومارش خنوم حتب Nomarch Kh-numHotep في بني حسن لبدو يرتدون الألوان البدوية والذين تم تحديدهم بأنهم "37 آسيويا" طلبوا الإذن بدخول مصر في القرن التاسع عشر قبل الميلاد، أما رئيس هؤلاء البدو فقد تم التأكيد على أهمية شخصيته من قبل حفر غائر في الجدار حول صورته، وأنه "حاكم بلد أجنبي تدعى إبشا Ibsha ".

بينما فى الأدب المصري، أيضا، يقال إن "الآسيويين" والأجانب جاءوا إلى مصر لرعي الماشية والسقاية. تقول البردية "أناستاسي 6 Mernep-e tah [1213-1203 ق.م]، والتي تحتوي على تقرير كان قد تم كتابته في حصن على الحدود المصرية القديمة جهة الشرق في منطقة وادي طوميلات ويرصد هذا التقرير أن قبيلة بدوية تدعى إدوميت Edomite قد تم السماح لها «بالمرور على القلعة الخاصة بالملك لسقاية قطعانهم في بركة مياه تدعى بي أتوم Atum -Pi».

إذن، فإن هذه النصوص والجداريات تمتد فترة 700 سنة خلال الألفية الثانية قبل الميلاد، مما يدل على أن الرعاة من غرب آسيا كانوا يأتون بانتظام مع قطعانهم إلى مصر إلى المياه والمراعي. ويأتي التأييد لتاريخ هذه النصوص من التحف الكنعانية المدفونة التي وجدت في الدلتا ووادي طوميلات في عشرات المواقع في مصر.

بعض هذه البقايا تنتمي إلى هؤلاء الرعاة، في حين إن البعض الآخر يمكن أن يرجع إلى الشعوب التي تتحدث السامية من بلاد الشام والذين استقروا في مصر، وبعضهم أصبح مشارا إليه مع تواجد الهكسوس الذين حكموا مصر من العاصمة أفاريس لما لا يقل عن قرن (1650–1540 قبل الميلاد). وهناك من الباحثين والعلماء الذين يرجحون أن فرعون موسى كان من الهكسوس وأن المدينة التي جرت بها الأحداث هي أفاريس عاصمة حكم الهكسوس في مصر، وذلك لأن حكام مصر كانوا يعبدون آلهة لهم بينما هذا "الفرعون" كان كافرا كما جاء في القرآن الكريم، ومن بين هؤلاء الدكتور مصطفي محمود[3] الكاتب والباحث المصري.

وهكذا فإن النصوص والجداريات من مصر، والأدلة الأثرية من الألفية الثانية قبل الميلاد توافق على دخول الساميين إلى مصر مع قطعانهم، وخاصة في أوقات الجفاف في كنعان. هذه هي بالضبط الصورة التي صورت في سفر التكوين فيما يتعلق بالنبي يعقوب وعائلته، فإن الجفاف والمجاعة دفعت النبي في كنعان إلى إرسال أبنائه إلى مصر حيث كانت هناك المحاصيل والسقاية، والتي أدت في النهاية إلى استقرارهم في مصر مع قبيلتهم وقطعانها [4] . الجدير بالذكر أن النبي "يوسف" عليه السلام قد أسكنهم أرض جاسان (شرق دلتا مصر) وكان عدد من جاء إلى مصر من أبناء يعقوب 70 نفسا" [5] .

أما بالنسبة إلى تاريخ الخروج، وإذا اعتبرنا أن "الخروج" هو حدث تدريجي كما يبدو على الأرجح، فإن البحث عن تاريخ محدد له غير مجدٍ، لأنه قد يحدث في أي مكان من القرن 15 إلى القرن 12 قبل الميلاد أي خلال الربعمائة عام التي قضاها بنو اسرائيل في مصر. ومع ذلك، كان يجب أن يكون هناك فترة الذروة عندما غادر معظم اليهود مصر – وسوف ندعوها حركة موسى – التي يمكن أن نحاول تحديدها أكثر.

ويعتقد البعض من العلماء أن رمسيس الثاني هو أفضل مرشح لفرعون الخروج، ولكن المؤلف "مالامات Malamat" [٦] يشير إلى أنه لم يكن هناك خروج واحد هائل ولكن بالأحرى عدة أحداث من التفاعل بين الشعوب السامية والمصريين – سلسلة من التفاعلات التي كانت ذروتها في حوالي عام ١٢٠٠ قبل الميلاد، مباشرة بعد عهد رمسيس الثاني، أي في فترة حكم الأسرة العشرين. أيضا، يعتقد البعض الآخر من علماء الآثار أن السهل الخصب الموجود في تل الضبعة هو عبارة عن مدينة رمسيس القديمة. ذلك لأنه وفقا للسجلات المصرية، قام رمسيس الثاني (1279–1212 ق.م) ببناء عاصمة جديدة دعاها "بي رمسيس Pi-Ramses"، أو بيت رمسيس، على الدلتا الشرقية (حيث استقر العبريون على ما يبدو). أخيرا، نجد أنه ليس هناك شيء مؤكد تم العثور عليه حتى الآن يجزم بأن رمسيس الثاني هو الفرعون المقصود أو حتى تحديد الفترة التي جرت بها الأحداث تحديدا نهائيا.

إذن، نستنتج أن الفترة الزمنية التي جرت فيها أحداث الخروج الأخير حدثت في "عصر

الدولة الحديثة أو عصر الإمبراطورية التي تشمل الأسرات الثامنة عشرة والأسرة التاسعة عشرة والأسرة العشرين (حوالي 1580-1085 ق.م)"[7]. لذلك سوف نقوم بدراسة قصور الدولة الحديثة لمقارنتها بتصاميم قصور أفلام هوليوود.

قصور الدولة الحديثة

إن عدد ما بقي من أطلال قصور ملوك الدولة الحديثة قليل، لكن ليس هناك شك في أنها كانت تتفق مع ما تميز به هذا العصر من ثراء، وما أصبح للملكية فيه من سلطة واسعة، وللملوك من مراكز ممتازة بين بلدان الشرق القديم.

قصر الملك مرنبتاح في مدينة ممفيس

في محاوله من "متحف بن" Penn museum التابع لجامعة بنسلفانيا، وهو متحف الآثار والأنثروبولوجيا الخاص بالجامعة، لإعادة بناء قاعة العرش الخاصة بقصر الملك مرنبتاح في مايو 2013، قام المتحف بعرض الاسفينكس أو أبو الهول الخاص بالملك رمسيس الثاني، والذي كان موقعه الأصلي في معبد بتاح الخاص بالملك رمسيس الثاني في مدينة ممفيس أو منف التي تقع بالقرب من مدينة ميت رهينة الحالية 20(كيلو متر جنوب الجيزة).

ومرنبتاح هو رابع ملوك الأسرة التاسعة عشر، وهو ابن الملك رمسيس الثاني من زوجته الثانية إيزيس نوفرت، وترتيبه الرابع عشر بين أبناء رمسيس، إذ أن جميع إخوته الأكبر منه قد توفوا في حياة والدهم. وقد استمرت مدة حكم مرنبتاح حوالي عشر سنوات من عام 1213 ق.م إلى عام 1203 ق.م.

كما يظهر في الصورة رقم (1) لقاعة المتحف؛ يحيط بأبو الهول الضخم آثار الملك مرنبتاح بن رمسيس الثاني، وتتكون المجموعة من بعض العناصر الأثرية للقصر كأعمدة جزئية ضخمة: بوابة، وأطر الأبواب والعتبات - التي تواجدت بالفعل كاملة وملونة بالقرب من معبد بتاح وحرمته sanctuary حيث وقف أبو الهول المعروض قبل آلاف السنين في موقعة الأصلي في مدينة ممفيس. نجد أن قاعة العرش في المتحف تشكل التجميع الأكثر أهمية لإعادة تمثيل قصر مصري قديم؛ بالمقارنة مع أي مجموعة آثار أخرى في العالم [8].

عرف عن مرنبتاح أنه قام بحملات عسكرية عديدة؛ ففي السنة الخامسة من حكمه قام بمحاربة الليبيين مع شعوب البحر sea people [9] وهزمهم، وقام بحملة عسكرية أخرى تدعى Mereneptah Stele في أرض كنعان حيث قضى على أهل إسرائيل وتوفي في سن متقدمة نتيجة أمراض الشيخوخة.

لقد قام عالم الآثار Clarence Fisher في بداية القرن العشرين بالتنقيب بموقع القصر في مدينة ممفيس القديمة، وقد توصل في عام 1915 إلى العناصر الأساسية لقصر مرنبتاح وقد تم نقلها عام 1924 إلى المتحف ليعرضوا في المعرض الخاص بالآثار المصرية. وقد تم تصوير قاعة العرش أثناء التنقيب لتظهر في الصورة رقم (2).

كما يوجد في المتحف بجانب الآثار الضخمة بحجمها الأصلي، نموذج مصغر لقاعة العرش بكامل هيئتها من عناصرها المعمارية من الأعمدة والحوائط المزخرفة بالألوان.

يتألف القصر من ردهة ذات أربعة أعمدة فى صف واحد، من وراء ذلك فناء عظيم مستطيل تحيط به الأعمدة (48x25 متر). يشتمل القصر على ثلاثة أقسام: القسم الأمامي يتمثل في بهو مستعرض فيه 12 عامودا من صفين، ويشمل القسم الأوسط قاعة العرش وقاعات جانبية ودرجا يؤدى إلى السطح. تقع قاعة العرش في المحور الأساسي للقصر وبها ستة عواميد من صفين. ويبدو أن أحد القاعات الجانبية كانت تؤدى إلى مبنى آخر ربما يكون بيت الحريم. أما القسم الخلفي فيحتوي على القاعات الخاصة، وتشمل قاعة معيشة وغرفة نوم ذات مصطبة مرتفعة لمكان السرير، وحمام وقاعات أخرى.

قصر أمنحوتب الثالث غرب طيبة

1395-1391 ق . م

من القصور الملكية الأخرى التي تم دراستها جيدا هو قصر الملك أمنحوتب الثالث، ونجد أنه بالنسبة للمسقط الأفقي العام للقصر في طيبة، فقد تم وصفة بدقة من قبل بعض المراجع ومنها: "وكانت منشأة أمنحوتب الثالث في غربي طيبة جنوبي مدينة حابو تتألف من عدد من المباني في مساحة تمتد نحو ثلاثمائة متر وتجمعها صفات أساسية مشتركة، وإن لم يكن يجمعها معا مخطط واحد، مما يشير إلى أنها بنيت في أوقات مختلفة"[11].

وكان القصر كله من طابق واحد ومن مكوناته "هيكل آمون" في الشمال، وبهو الاستقبال في الوسط وأربعة قصور في الجنوب. وكان في



صورة رقم (1)

ترجع هذه المجموعة من أبو الهول الضخم والأعمدة والبوابات، في متحف "بن" إلى الأسرة التاسعة عشر في مدينة ممفيس بمصر



صورة رقم (2)

ظهور قاعة عرش مرنبتاح أثناء التنقيب عام 1915. أرشيف متحف "بن"



صورة رقم (3)

الصورة المرسومة عام 1920بألوان الماء لإعادة تصور البناء الخاص بقاعة عرش الفرعون مرنبتاح (من أرشيف متحف بن)



صورة رقم (4)
منظور داخلي للنموذج المصغر المنفذ عام 1930 لإعادة تمثيل قاعة العرش
(أرشيف متحف بن)

الجنوب الغربي فيما يبدو مسكن الوزير تحيط به مساكن كبار الموظفين ومكاتبهم وفي جنوب بهو الاستقبال مساكن عمال القصر وفي غربها مجموعة من مساكن الخدم يحيط بها دهليز.

وهكذا كانت هذه المباني أشبه بمدينة، وكانت جميعها مبنية من الطوب اللبن لم يستخدم فيها الحجر إلا في قواعد الأعمدة الخشبية وعتب الأبواب وأرض الحمامات. وأهمها جميعا قصر الملك، وكان يؤدي إليه دهليز واسع، يؤدي إلى ثلاثة أبهاء مختلفة السعة، في كل منها منصة للعرش، كانت تعلوها ظلة من خشب مذهب. وتدل الصور الجدارية التي وصلت إلينا على ما كانت عليه الظلة الملكية من فخامة، ولابد أنه كرسي العرش كان يماثل فخامة كرسي عرش توت عنخ آمون[13] .

يلي الأبهاء مسكن الملك الخاص، ويتألف من ردهة ذات أعمدة كبيرة وبهو عظيم طويل، وكان ذا صفين من الأعمدة يقسمان البهو إلى ثلاثة أروقة. على كل من يمينها ويسارها أربعة بيوت لأهم سيدات الحريم على طراز واحد متسق، كل منها إلى جانب الآخر ومستقل عنه. وكان من وراء البهو بهو آخر ذو أعمدة في مؤخرته منصة العرش ومن ورائهم غرفه نوم تتقدمها ردهة و حمام.

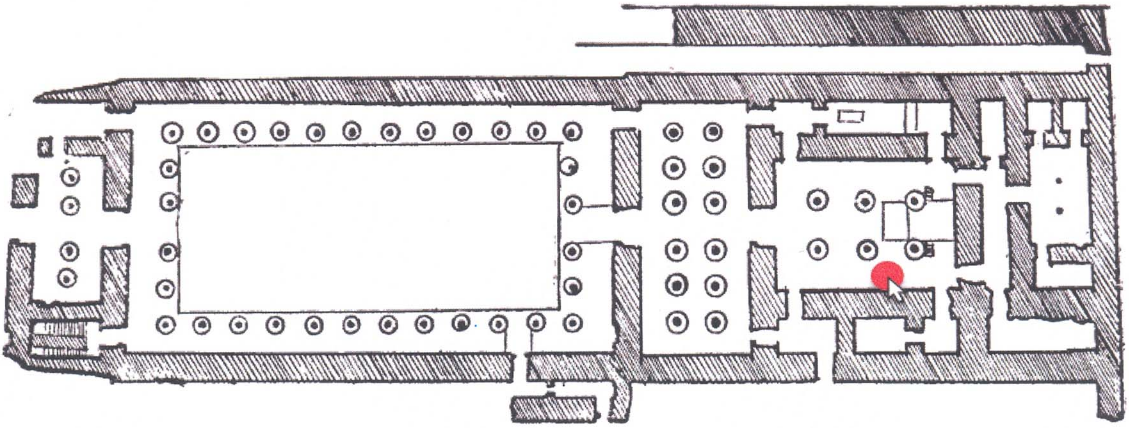
وكان كل بيت من بيوت الحريم يشتمل على ردهة تليها قاعة استقبال ومن ورائها غرفة نوم وقاعة الزينة ثم خزانة للملابس وأدوات البيت. ولم يقع مدخل الردهة في محور القاعة حتى لا يرى من يمر ببابها أو يقف عنده ما يقع في قاعة الاستقبال. ويرفع سقف الردهة على عمودين وفي أحد جانبيها قاعدة من حجر الجير لوضع قدور الماء لها مزراب كان يجرى فيه

الماء إلى وعاء ثابت في الأرض. وكانت قاعة الاستقبال هي قاعة الجلوس الرئيسية، ويقع بابها على محورها، ويعتمد سقفها على عمودين أو أربعة وتوضع منصة لمقعد في وسط الجدار الخلفي.

أما خزانة الملابس فكانت عبارة عن دهليز طويل فى مؤخرة البيت أو في جانبه، وتتخلل كل جانب من جانبيها الطويلين دعامات كانت تحمل رفًّا من الخشب وتؤلف فيما بينها خزانات تودع فيها الأشياء الثقيلة، بينما الملابس كانت توضع فوق الرف.

وكانت الجدران والأسقف تزخرف بصور مختلفة؛ فمنها ما يصور الملك جالسا على عرشة في جلال أو يصور إحدى سيدات البلاط تحت أفريز من الأزهار أو حيوانات برية في الصحراء. وكانت أيضا تزين دعائم رفوف خزانات الملابس بلوحات صغيرة تمثل عجولا تقفز في حقول البردي (صورة رقم 8) أو قواعد تحمل أطباق الأطعمة. وكان السقف يزين برسومات لطائر أو تكعيبات العنب أو مجموعات متسقة من الحمام الطائر أو البط أو رسوم حلزونية تتخللها في بعض الأحيان رؤوس ثيران في تناغم جميل.

أما أطر الأبواب والشبابيك فكانت تحلى بزخارف من قيشانى على شكل عناقيد العنب وأزهار اللوتس والأقحوان. كما استخدمت الطيور والأسماك والعلامات الهيروغليفية التي تعني الحياة الطويلة والصحة والقوة. ومن زخارف الأرضيات ما كان يمثل البركة المستطيلة بها خطوط متموجة تمثل الماء المتحرك الذي ينمو فيه النبات ويعوم فيه البط والسمك، وتنمو على جوانب البركة النباتات التى تحوم فوقها الطيور. هكذا نجد أن أكثر ما كان يزين جدران القصر وأرضياته هي صور الطبيعة الجميلة مما يدل على حب المصري القديم للطبيعة بمظاهرها المختلفة[41]. ويقع في شرق القصر بحيرة كبيرة قام الملك بحفرها في أواخر السنة الحادية عشر



شكل رقم (5)
مسقط أفقي لقصر الملك مرنبتاح في منف، ويشير السهم لقاعة العرش [10]

من حكمه. "وقد ذكر أن طول البحيرة 3700 ذراع وعرضها 700 ذراع وأن حفرها قد تم في خمسة عشر يوما وأن إلى جانب هذه البركة كان الملك والملكة "تي" يتنزهان في زورق فخم يسمى "لألاءأتن"[16]. كما كان لأمنحوتب الثالث قصر في منف وآخر في مدخل الفيوم، وربما قصر ثالث في طيبة شرقي النيل.

قصر رمسيس الثاني في بي رمسيس 1279-1213 ق . م -الأسرة 19-

كان رمسيس الثاني أكبر أبناء سيتي الأول، وكان يحمل الألقاب التالية: ابن الملك – الأمير الوراثي والوزير – عمدة المدينة والمشرف على جياد رب الأرضين ورئيس القضاة، وغير ذلك من الألقاب. كانت (طيبة) هي عاصمة الملك سيتي الأول، إلا أن (منف) كانت العاصمة الثانية لقربها من أملاكه في آسيا التي كانت شغله الشاغل مدة حياته، ولأن سيتي كان من أسرة تنتسب إلى شرق الدلتا، فقد بنى لنفسه قصرا في (قنتير Qantir) كشفت عنه أعمال البحث التي أجريت مؤخرا في هذه المنطقة. كان هذا القصر نواة للمدينة الجديدة التي بناها رمسيس الثاني وسماها باسمه (بر رعمسسو) واتخذها عاصمة له [18].

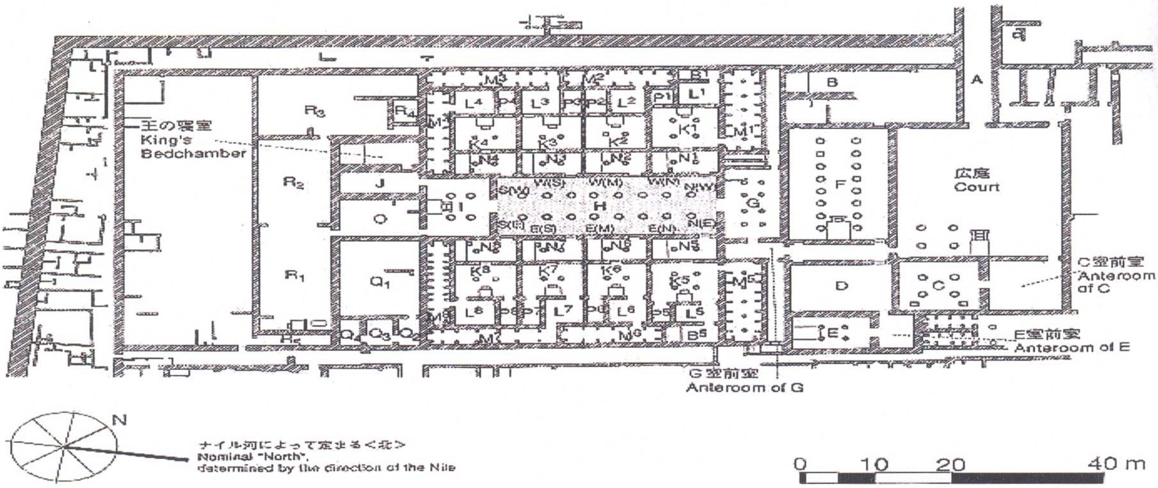
وقد اندثرت قصور سيتى الأول ورمسيس الثاني، ولكن ما قد تم الكشف عنه في قصرهما في قنطير جنوبي تانيس (صان الحجر) يدل على أن أطر مداخلهما وجدران بعض القاعات ودرجهم ومنصات العروش كانت تحلى بقراميد من القيشاني عليها صور جميلة لأزهار وطيور في خمائل ونساء وأسرى [19]. كما كانت الأسقف والأعمدة تزخرف برسوم وصور مختلفة بألوان زاهية.

تشير قرية قنتير الحديثة إلى ما كان على الأرجح الموقع القديم للعاصمة الكبيرة لرمسيس الثاني، والتي لقبت بـ" بي – رامس" أو "بير- رمسيس"(بيت أو مجال رمسيس). تقع هذه المدينة على بعد حوالي 9 كيلومترات شمال فاقوس في محافظة الشرقية شرق دلتا النيل (حوالي 60 ميلا شمال شرق القاهرة) [20].

وفي موقع قريب من قرية قنتير، وبعد ما يقرب من 25 عاما من العمل، لم يكشف إدجار بوشEdgar Pusch رئيس الفريق الأثري الألماني الذى يعمل على اكتشاف الموقع الأثرى وزملاؤه عن أي أوراق بردي في الموقع الذي يعتقد الآن أنه كان مدينة بر- رمسيس Pi-Ramesses، والتي كانت عاصمة لمصر خلال القرنين ال12-13. باختصار، فإن دلتا النيل حيث عاشت إسرائيل القديمة كما يقول الكتاب المقدس لم تقدم أي وثائق تاريخية أو إدارية يمكن أن تسلط الضوء على أي فترة زمنية مرت على تلك المدينة[21].

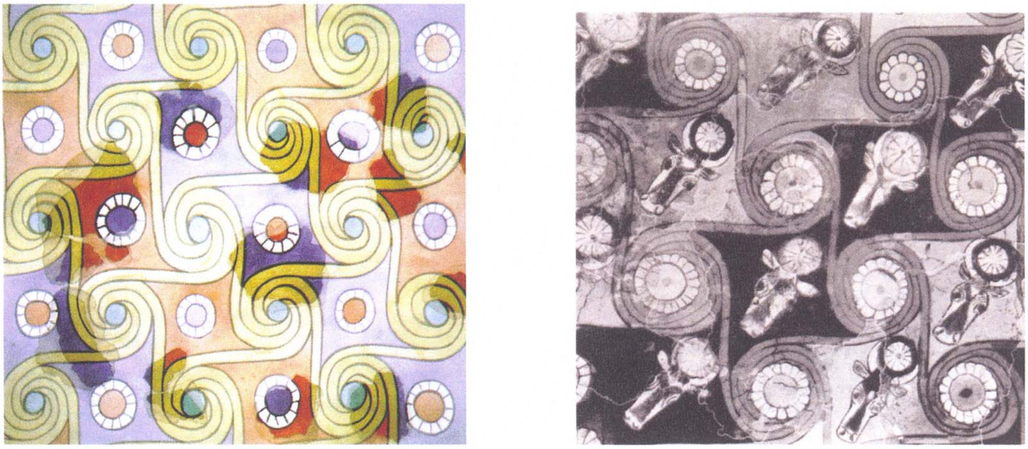
يخبرنا إدجار بوش عن وصف المدينة التي تم اكتشافها، فيقول إن "شيئا من هذا القبيل لم يتم اكتشافه من قبل في مصر". فإن تخطيط الكمبيوتر الذي توصل إليه فريق الأثريين يظهرالشوارع المتعرجة، والهياكل التي تبدو مثل المنازل الصغيرة والمباني الفسيحة والقصور والبحيرة. بعض من الاكتشافات تشمل اسطبلات خيل عملاقة والتي تم إرفاقها إلى مبانٍ خاصة بالعربة الملكية ومصانع للأسلحة [22].

ولقد كان من القصور الملكية ما كان



صورة رقم (6)

مسقط أفقي لقصر أمنحوتب الثالث غرب طيبة [21]



صورة رقم (7)

رسومات للسقف من قصر أمنحوتب



صورة رقم (8)

لوحة مرسومة من غرفة خزانة الملابس في قصر أمنحوتب الثالث في طيبة [51]



صورة رقم (9) [17]

غرفة نوم الملك أمنحوتب الثالث ويظهر مكان السرير في "مشكاة" في نهاية الغرفة

يتم ألحاقة ببعض المعابد الجنائزية في غربي طيبة، ويبدو أن هذه القصور الصغيرة كان ينزل فيها الملك مع بعض نسائه في أوقات الأعياد والاحتفالات في المعبد بينما كانت إقامته الدائمة في البر الشرقي من طيبة أو العاصمة الجديدة بر- رعمسيس في أقصى الشمال. نستطيع استنتاج أن هذه القصور لها صلة واضحة بالمعبد ولكن لم تفقد صلتها بتصميم المنازل.

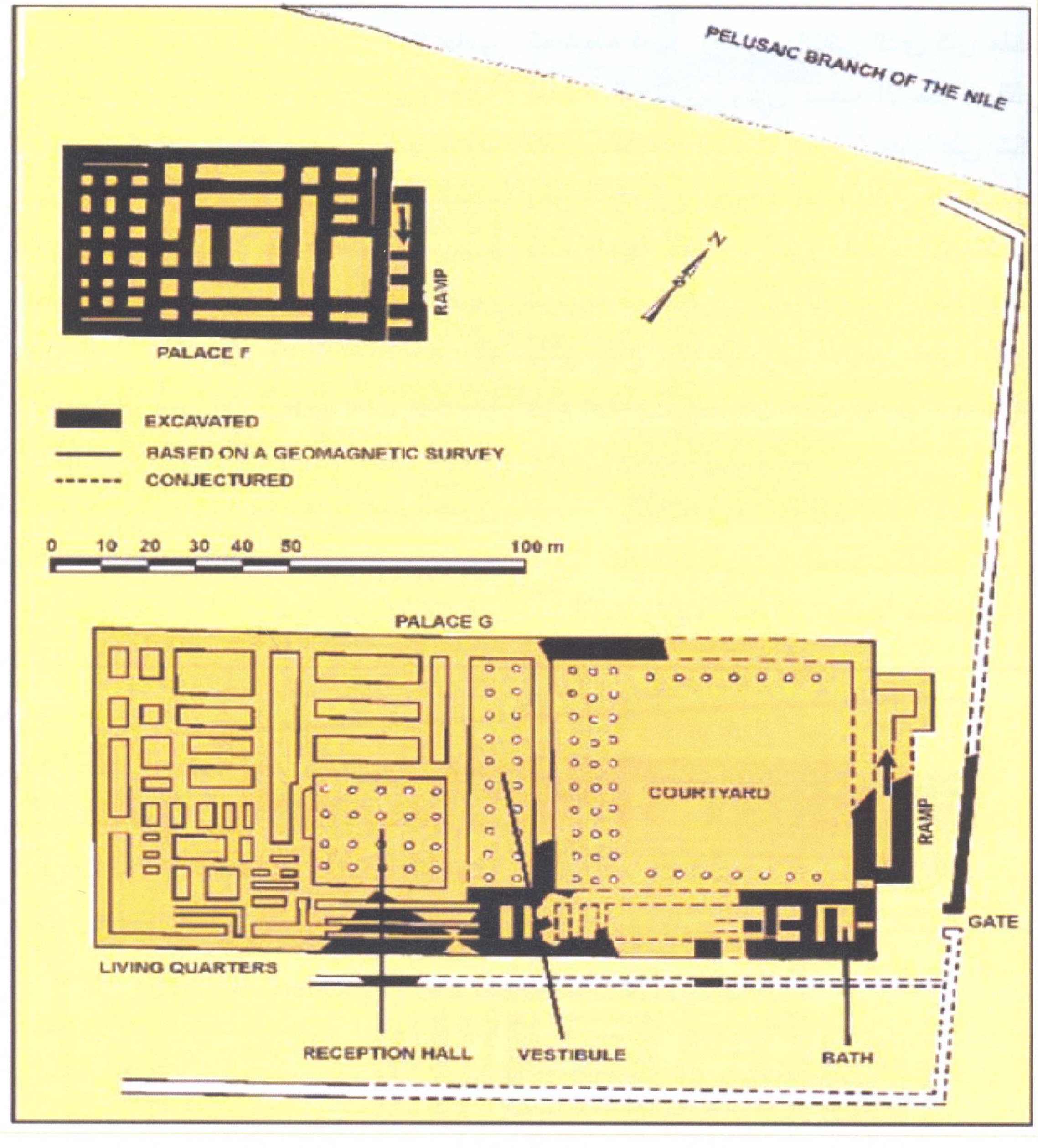
وكان تصميم قصر الملك رمسيس الثاني الذى كان ملحقا بمعبد الرمسيوم في غربى طيبة مكونا من بهو استقبال به ستة عشر عامودا من أربعة صفوف، وفى واجهته نافذة التجلى window of appearance وتليه قاعة العرش تتوسطها أربعة أعمدة في صفين. ويوجد في بهو الاستقبال وقاعة العرش عشر قاعات جانبية، ومن وراء القصر ممر طويل يطل على أربعة بيوت للحريم يتكون كل منها من طرقة وصالة وخمس قاعات.





صورة رقم (10)

إلى اليمين: صورة ملونة لترميم سقف غرفة نوم الملك وإلى اليسار: صورة من موقع الترميم لحوائط الغرفة



صورة رقم (11)

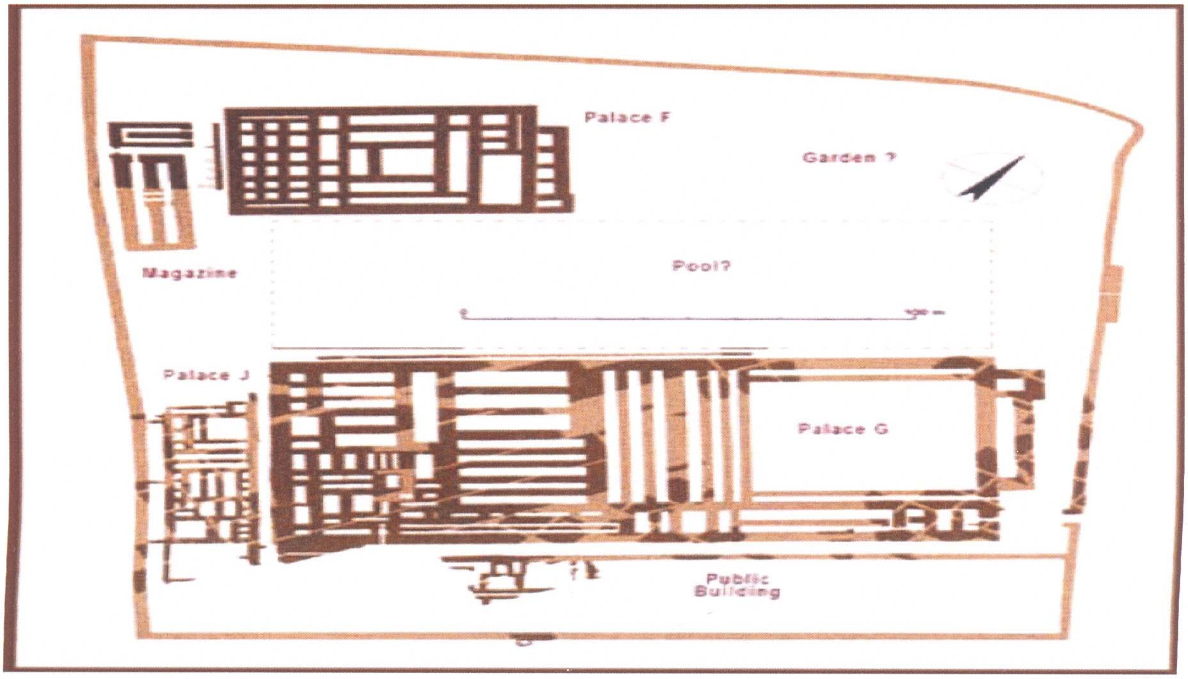
مخطط عام يظهر المسقط الأفقي للقلعة الملكية في مدينة بي – رمسيس والتي كانت تقع إلى الجنوب مباشرة من نهر النيل حيث تدفق فرع من النيل في العصور القديمة يدعى بلوسياك Pelusiac ، وتقع القلعة على مساحة عشرة أفدنة كماعثر علماء الآثار على مجمع من المباني المصنوعة من الطوب اللبن، تتضمن اثنين من أكبر القصور، وورش العمل، والمناطق العسكرية والتخزين والمرافق الثقافية [23].

شيد رمسيس الثالث قصرين إلى جانب معبده الجنائزي في مدينة حابو غربي طيبة ليشبه ما قام والده ببنائه إلى حد كبير. ولم يبق من القصرين إلا فقط بعض المكونات المعمارية الحجرية فضلا عن الخطوط العريضة من الطوب اللبن للقصرين، وهما أيضا كالملحق المجاور لمعبد الرمسيوم Rameseum. وقد كان القصران مبنيين من الطوب اللبن فيما عدا أطر الأبواب وعتبها والأعمدة الحجرية الحاملة للأسقف العالية وقواعدها وعتبها ودعائم الجدران التي كانت كلها من الحجر.

يشبه القصر الأول لرمسيس الثالث في تخطيطه قصر رمسيس الثانى الذى كان ملحقا بمعبده الجنائزى. وكان صف الأعمدة، والذي كان صفا من الأعمدة ذات تيجان على شكل زهرة البردى في جنوب الفناء الأول للمعبد، هو ذاته واجهة القصر. ويبرز الجزء الأوسط من الواجهة قليلا إلى الأمام لتتوسطه نافذة التجلى والتي يبلغ ارتفاعها عن الأرض نحو مترين، ويتم الوصول إليها من خلال بعض درجات في محور القصر من بهو الاستقبال.

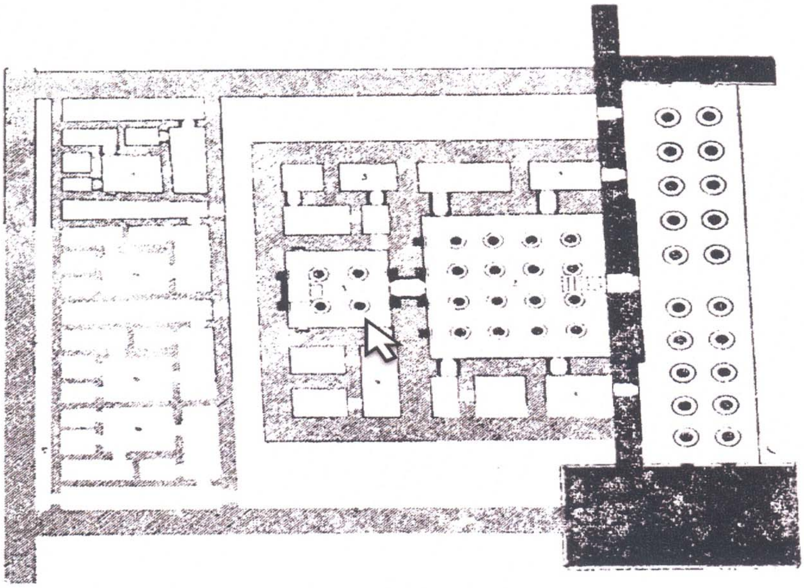
صورة رقم (15)

نافذة التجلى في القصر الأول لرمسيس الثالث وتزينها النقوش ويعلوها صف من



صورة رقم (12)

يظهر في الصورة مساقط أفقية حديثة الاكتشاف لموقع القلعة الملكية حيث تم الكشف عن ثلاثة قصور ملكية، من الأعلى للصورة قصر (F) ثم بحيرة في الوسط ثم القصر (G) الأكبر حجما وغالبا ما يكون هو مقر الملك حين أقام في عاصمته والقصر (J)الأصغر حجما وإلى أسفل الصورة موقع لمبانٍ عامة[42]



صورة رقم (13)
قصر رمسيس الثاني في الرمسيوم ويشير السهم إلى قاعة العرش [25]

قصور رمسيس الثالث في مدينة حابو

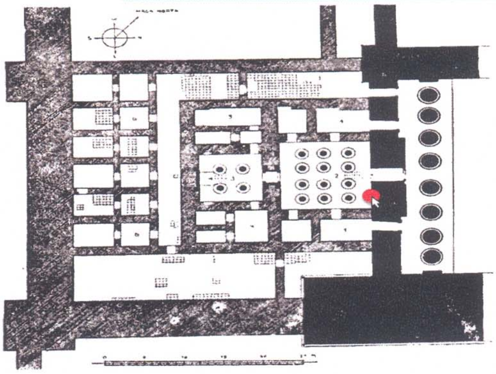
رؤوس ثعبان الكوبرا ومن فوقها الشمس المجنحة تتوج خراطيش لأسماء الملك وألقابه ومن تحتها رؤوس الأسرى، وعلي جانبيها صورتان للملك يمسك برأس أحد الأسرى. وكان الملك يقف فى هذه النافذة أثناء الاحتفالات الدينية والمناسبات المختلفة مستندا على وسائد لينة ليشاهد مواكب الاحتفال وما يؤدى من مراسم ومباريات فى فناء المعبد.

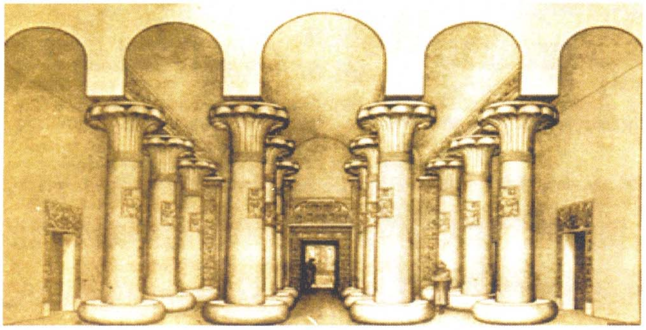
أما قاعة العرش فكانت تعتمد على أربعة أعمدة في صفين، وفى مؤخرتها منصه تؤدي إليها بضعة درجات وتحلى جوانبها جداريات لصور أسرى آسيويين ونوبيين مقيدين، وكان من وراء المنصة باب وهمي ذو ضلفتين أعلاه مقوس الشكل ومحلى بكثير من الزخارف، وعليه صورة الملك في نقش بارز تمثله وكأنه يخرج من الباب[26].

من الممكن الاستنتاج من حجم قاعة العرش أن الملك كان يستقبل أعدادا صغيرة من حاشيتة المقربة في هذه القاعة بينما يستقبل غيرهم في قاعة الاستقبال. وكان سقف كل من القاعتين يتكون من العقود المتجاورة من الطوب اللبن بامتداد محور القصر، وهو المثل الوحيد المعروف فى العمارة المصرية لبهو ذي سقف مقبى تحمله الأعمدة[72].

يطل على قاعة العرش ست قاعات؛ منها غرفة نوم الملك، والتي تتقدمها قاعتان صغيرتان، ومن وراء القصر ممر طويل تطل عليه ستة من بيوت الحريم ممثلة في قاعتين متتاليتين.

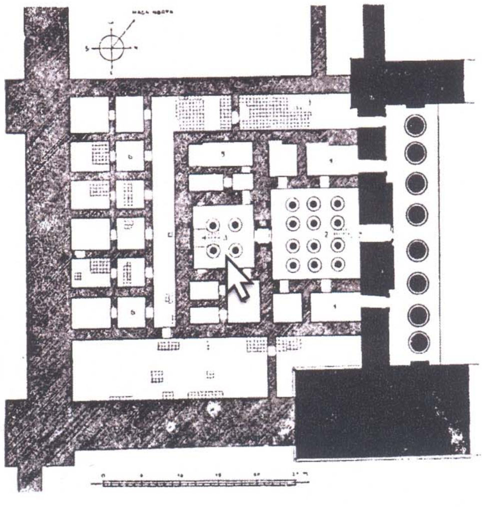
أما القصر الثانى للملك رمسيس الثالث فاختلف في تصميمه عن القصر الأول حيث اختفت نافذة التجلى ليحل محلها شرفة من الخشب ذات أعمدة رفيعة تجلس على قاعدة مرتفعة من الحجر تبرز في فناء المعبد. أيضا تألف القسم

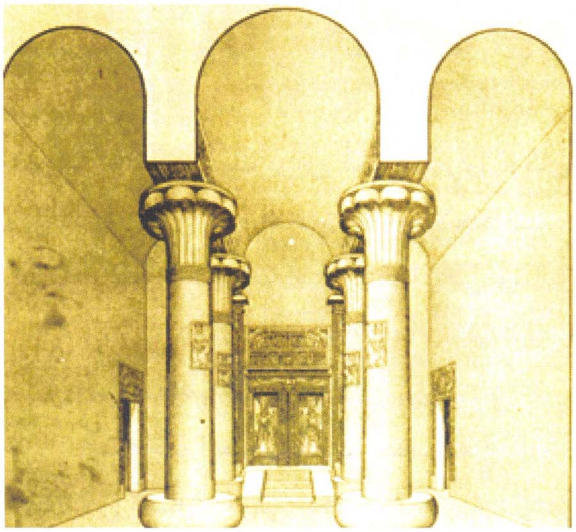




صورة رقم (14)

مسقط أفقي للقصر الأول لرمسيس الثالث في مدينة حابو وإلى اليسار منظور لبهو الاستقبال بالأعمدة الاثنى عشر وهي القاعة التي يشير إليها السهم.





صورة رقم (16)

المسقط الأفقي للقصر الأول لرمسيس الثالث في مدينة حابو مع الإشارة إلى قاعة العرش كما تظهر في المنظور إلى اليسار

الأمامى من القصر من حجرة صغيرة ذات عامودين عبارة عن مدخل لقاعة العرش ويؤدى إلى نافذة التجلى. وتوجد في القسم الأوسط قاعة العرش الكبيرة ذات الستة عواميد من صفين، وكانت هذه الحجرة ذات سقف عال بحيث إنها تسمح بإقامة شبابيك أعلى جدرانها.

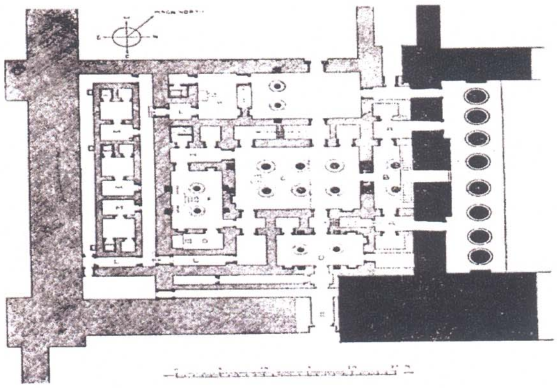
أما القسم الخلفى فيشمل سكن الملك الخاص ممثلا في قاعة معيشة بها عامودان؛ تحتوى على منصة لكرسي الملك من المرمر المصرى تؤدي إليها ثلاث درجات، متصلة بغرفة نوم الملك ذات مصطبة تماثل "المشكاة" في الجدار ليتكون منها جلسة لفراش الملك.

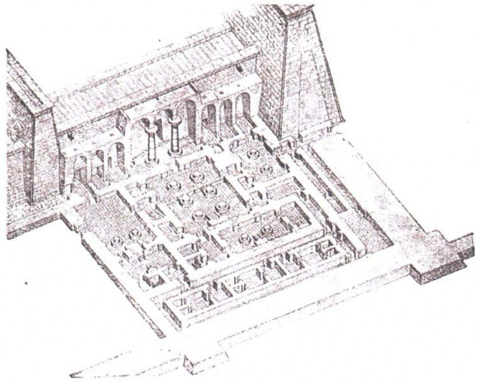
في غرب قاعة العرش يوجد فناء كبير في مؤخرته منصة للعرش من المرمر وتفصل بين الفناء ومنطقة المنصة حائط وبه نافذة كبيرة، كان الملك يجلس على المنصة ويحيط به نساؤه ليشاهدوا من خلال النافذة ما يتم عرضه في الفناء من رقص وألعاب، بينما توجد منطقة الحريم وراء الممر المستعرض خلف القصر.

كانت شبابيك القصر مصنوعة من الحجر الرملى تتخللها صقور ملكية ورموز هيروغليفية، وما عثر عليه من أطر الأبواب يدل على أنها كانت محلاه بزخارف من الجبس المذهب، ومنها ما كان مرصعا بقيشانى وزجاج ملون على طراز الفسيفساء تصور أسرى آسيويين وأفارقة. "وقد عثر على ما يمثل ذلك ضمن أطلال قصر آخر لهذا الملك في تل اليهودية جنوب شرق شبين القناطر"[29].



صورة رقم (15)
نافذة التجلى في القصر الأول لرمسيس الثالث وتزينها النقوش ويعلوها صف من رؤوس ثعبان الكوبرا ومن فوقها الشمس المجنحة تتوج خراطيش لأسماء الملك وألقابه ومن تحتها رؤوس الأسرى، وعلي جانبيها صورتان للملك يمسك برأس أحد الأسرى. وكان الملك يقف فى هذه النافذة أثناء الاحتفالات الدينية والمناسبات المختلفة مستندا على وسائد لينة ليشاهد مواكب الاحتفال وما يؤدى من مراسم ومباريات فى فناء المعبد.

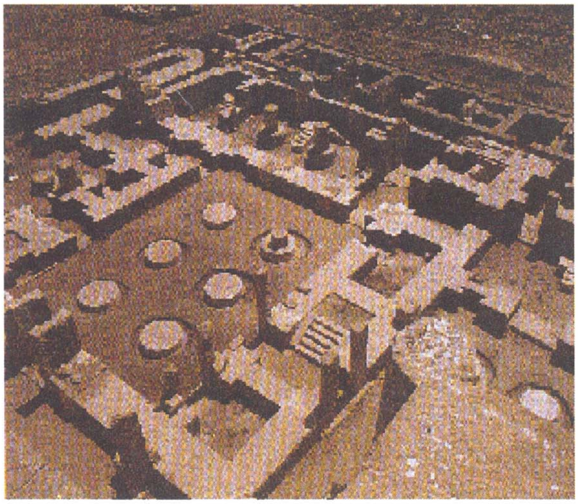




صورة رقم (17)

المسقط الأفقي للقصر الثاني لرمسيس الثالث الذي يوضح الاختلافات بينه وبين القصر الأول في التصميم ويشير السهم لقاعة العرش.





صورة رقم (18) [28]

الصورة إلى اليمين: بقايا بهو الاستقبال للقصر الملكي الثاني للملك رمسيس الثالث في مدينة حابو وإلى اليسار: بقايا قاعة العرش فى القصر نفسه ويظهر الدرج المؤدي إلى المنصة التي كان يوضع عليها كرسي العرش

وهكذا من الممكن أن نتخيل شكلا عاما للعمارة المصرية القديمة للقصور الملكية في الفترة الحديثة من تاريخ مصر القديمة. أما بالنسبة لأحداث الأفلام التي تصور قصة النبي موسى وخروج اليهود من مصر فقد كانت تشير إلى أحد ملوك الرعامسة، ولكن من خلال البحث وجدنا أن هذا افتراضا خاضعا لكثير من التساؤلات والشك. وسيتم في المرحلة القادمة من البحث تحليل ديكورات الفيلم الأخير الذي تم إنتاجه في 2014 مع المقارنة البسيطة بنسخ الأفلام

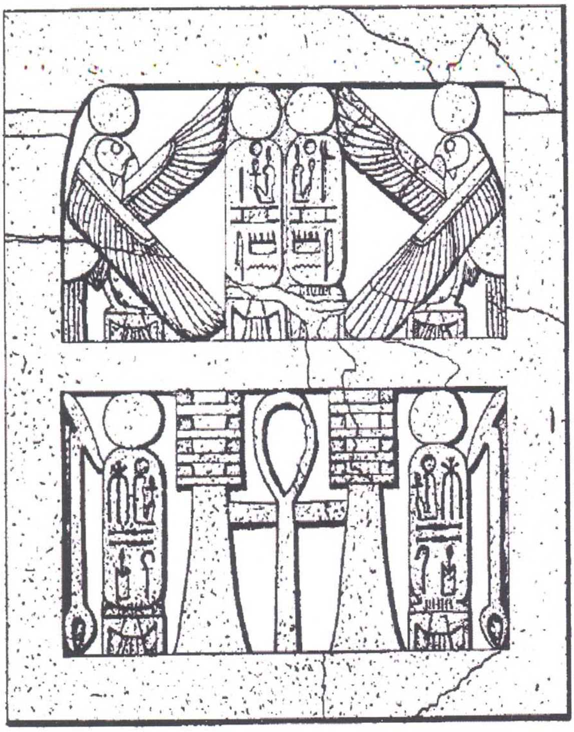
السابقة التي أنتجت عام 1923 و1956.

أفلام قصة النبي موسى وفرعون مصر

أحدث الأفلام التي تناولت قصة النبي موسى وفرعون مصر هو فيلم "الخروج (آلهة وملوك)" الذي أنتج عام 2014، هو من إخراج المخرج الكبير ريدلي سكوت Ridley Scott . تبدأ تترات الفيلم بكتابة بعض المعلومات التي تشير إلى أن الأحداث تدور في عام 1300 قبل الميلاد، حيث قضى اليهود 400 عام من العبودية في مصر، أي أنهم في فترة حكم أحد الرعامسة من الأسرة التاسعة عشرة. أما فيلم العشر وصايا The Ten Commandments عام 1923، ثم نسخة فيلم عام 1956 الذي قام سيسيل ب. دي ميل Cecil B. De Mille بإخراجهما لشركة بارامونت Paramount فهما يتماثلان إلى حد كبير بينهما، ويختلفان كثيرا عن النسخة الحديثة من القصة لعام 2014 حتي إننا نجد ثمة عدد من المشاهد التي تم إعادة بنائها وتنفيذها طبق الأصل تقريبا بين الفيلمين الأولين، وكأن "ديميل" قد أراد إعادة إنتاج الفيلم للاستفادة من التقدم التكنولوجي للسينما آنذاك.

بينما نجد في الفيلم الحديث الذي أنتج عام 2014، والذي اختلف عنهما من حيث التقدم الملحوظ في الاستفادة من الاكتشافات الحديثة للآثار المصرية القديمة، فظهرت اللقطات بتفاصيل أكثر واقعية، ولكن مازال هناك بعض الأخطاء الواضحة التي سنتطرق اليها.

يستعرض فيلم عام 2014 المعمار العام لمدينة "رمسيس العظيم"؛ حيث دارت معظم أحداث الفيلم، فيظهر فيها الأهرامات والمعابد



صورة رقم (19)

شباك من الحجر الرملي من القصر الثانى لرمسيس الثالث – مدينة حابو

وقصر الملك ومنازل الأثرياء يتداخل معها منازل فقيرة للعبيد من اليهود. فهل كان القصر والمدينة بهذا الشكل أم أن الدواعي الدرامية هي التي أثرت على مصمم المناظر لينتج هذه الصورة؟

بالنسبة للأهرامات [30] التي تظهر في تصميم المدينة الحديثة التي يقوم "الفرعون" ببنائها فإن وجود أهرامات في التصميم غير منطقي؛ ذلك لأن دفن الملوك في عهد المملكة الحديثة كان في مقابر وادي الملوك بالأقصر. فهناك تساؤل كبير يختص بوجود الأهرامات، وخاصة الهرم المدرج حيث إنه كان الشكل المتخذ في بداية مراحل بناء الأهرام حتى اتخذت الأهرامات الشكل المثالي لأهرامات الجيزة، كما أن موقع المدينة في دلتا

لقد كان مشهد طلب موسى للخروج بقومه من الفرعون هو المشهد الرئيسيmaster scene لفيلم عام 1956 الذي تجري أحداثه في قاعة العرش الخاصة بالفرعون الابن، وهو بطل القصة، وقد تم الاعتناء بتفاصيلها فظهر في خلفية كرسي العرش للملك والملكة قرص هائل يمثل قرص الشمس، وظهرت الأعمدة الحجرية الهائلة الحجم وساحة كبيرة تجري فيها الأحداث (المناقشة ومعجزة الحيات التي تسعى على الأرض). نجد أن هذه القاعة متصلة بفناء خارجي مباشرة من خلال باب ضخم تحيط به التماثيل الهائلة الحجم.

بينما قام المخرج في فيلم 2014 بعمل مشهدين لطلب موسى من الفرعون، الأول دارت أحداثه في الاسطبل الضخم الخاص بالملك وبين جياده، حيث قام موسى بمخاطبة الفرعون لأول مرة بعد عودته إلى مصر. وكانت المرة الثانية في قاعة العرش الخاصة بالقصر كما يظهر في صورة رقم (26)، حيث ظهرت التماثيل والأعمدة الهائلة الحجم بالتضاد مع ما تم دراسته في هذا البحث. والجدير بالذكر أن المعالجة الخاصة بهذا الفيلم كانت أن الطلب بين موسى والفرعون سري فقط وليس مشهدا للعامة، ولم تظهر معجزة الحيات كما هو معروف تاريخيا ودينيا.

ظهرت غرف النوم الملكية في الأفلام بشكل لا يتناسب أيضا مع ما أسفرت عنه المساقط الأفقية للقصور موضوع البحث، فغرفة نوم ابن الفرعون في فيلم 1956 لم يوضع فيه الفراش في نهاية الغرفة كما هو متبع في غرف النوم الملكية، بل كانت في منتصف الغرفة. بينما اتسمت غرف نوم الملك الأب والفرعون



صورة رقم 21
فيلم الوصايا العشر عام 1956 ويظهر لقطة عامة لمدينة الفرعون





صورة رقم 22

الصورة إلى اليمين: لفيلم الوصايا العشر عام 1923 ويظهر شكل القصر الخارجي وجزء مما يحيط به ويتضح تأثير الصروح pylon على التصميم بينما الصورة إلى اليسار فهى من فيلم عام 1956 ويظهر التصميم نفسه تقريبا لواجهة القصر



صورة رقم 23

الفناء الخارجي وواجهة القصر في فيلم عام 2014 حيث تم تصوير مشهد انطلاق العجلات الحربية إلى المعركة

في نسخة عام 2014 بالفخامة، ولكن بالتصور نفسه لمكان الفراش المتوسط من الغرفة وليس على مصطبة مرتفعة، كما نجد غرفة نوم الابن الرضيع في الفيلم تحيط بها الأعمدة وكأن فراش الصبي وضع في مكان ما في القصر، ولم تكن غرفة نوم مؤمنة لها خصوصية.

عند وفاة ابن الفرعون تكرر المشهد في الثلاثة أفلام ليتماثلوا تقريبا في نسخة أفلام عام 1923 وعام 1956 فيقوم الملك بحمل الابن ووضعه أمام أحد تماثيل الآلهة في القصر، ليظهر التصور نفسه تقريبا للديكور في أفلام ديميل وإعادة إنتاجه للمشاهد الرئيسية نفسها.

بينما في فيلم عام 2014 قد اختلف المشهد تماما ليحمل الفرعون ابنه ويذهب به إلى موسى وقومه، وعندها يسمح لهم بالخروج من مصر. وهكذا نجد أن فيلم 2014 كان مختلفا في التناول عن الأفلام السابقة له، وذلك يرجع إلى اختلاف رؤية المصممين والمنتجين وأيضا الاكتشافات الحديثة التي تم التوصل إليها للآثار الفرعونية، والتي أثرت الفيلم بتفاصيل واقعية كثيرة. اختلف الفيلم أيضا في محاور رئيسية للقصة، لتختفي بعض معجزات موسى التي ذكرت في القرآن والإنجيل والتوراة، كما كان هناك اختلاف جوهري غير مقبول لثقافاتنا وموروثاتنا العربية عند قيام موسى بالحديث مع الذات الإلاهية التي تمثلت في الفيلم بصورة صبي غاضب.

عامة، عند الحديث عن التصميمات للقصور الملكية الفرعونية في أفلام هوليوود، فإنه في الواقع لم تكن حوائط القصور الملكية عامة من الحجر بل من الطوب اللبن، ولم تكن




صورة رقم 24

إلى اليمين: قاعة العرش في نسخة عام 1923 وإلى اليسار: قاعة عرش الملك الأب في نسخة 1956 ويظهر التشابه في التناول للتصميم حيث استبدل التمثال الضخم خلف كرسي العرش بخلفيات جدارية



صورة رقم 25
المشهد الرئيسي لفيلم 1956 حيث قام موسى بطلب خروج أهله من مصر وحدثت معجزة الحيات

الأعمدة في القصور والمنازل بضخامة أعمدة للمعابد، كما لم تظهر نافذة الظهور -win dow of appearance في أي من الأفلام بل ظهر الفرعون على باب القصر إما محمولا كما في فيلم 1923 أو مودعا للموكب الذي ذهب إلى أرض المعركة في فيلم 2014.

على الرغم من اختلاف تصورات تصميم القصور الملكية الفرعونية في الأفلام عن الحقيقة التي تم التطرق إليها في هذا البحث والتي نتجت إما عن عدم كفاية المعلومات كما كان في فيلم 1923، أو عن خيال ورؤية مصمم المناظر أو ربما للدواعي الدرامية. فقد استطاعت هوليوود تقديم الحياة الفرعونية بصورة جيدة إلى العالم بشكل يتناسب مع فخامة هذه الحضارة لكن مع التحفظ على وجود اختلافات جوهرية في هوية "فرعون" موسى، والرؤية الخاصة لمصمم المناظر، وتناوله لتصميم العمارة الفرعونية، والبعد عن التفاصيل التاريخية لأحداث القصة الحقيقية.

سينما





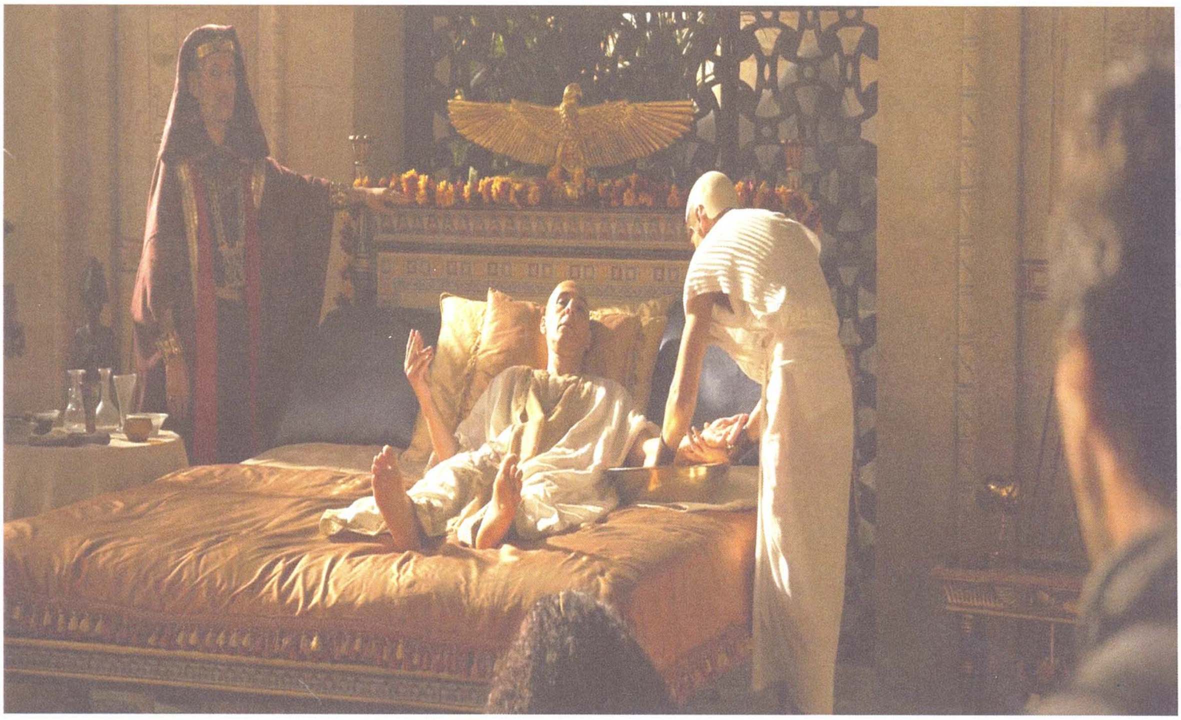
صورة رقم 26

مشهد لقاعة عرش قصر فيلم عام 2014 حيث قام موسى بطلب خروج أهله من مصر



صورة رقم 27

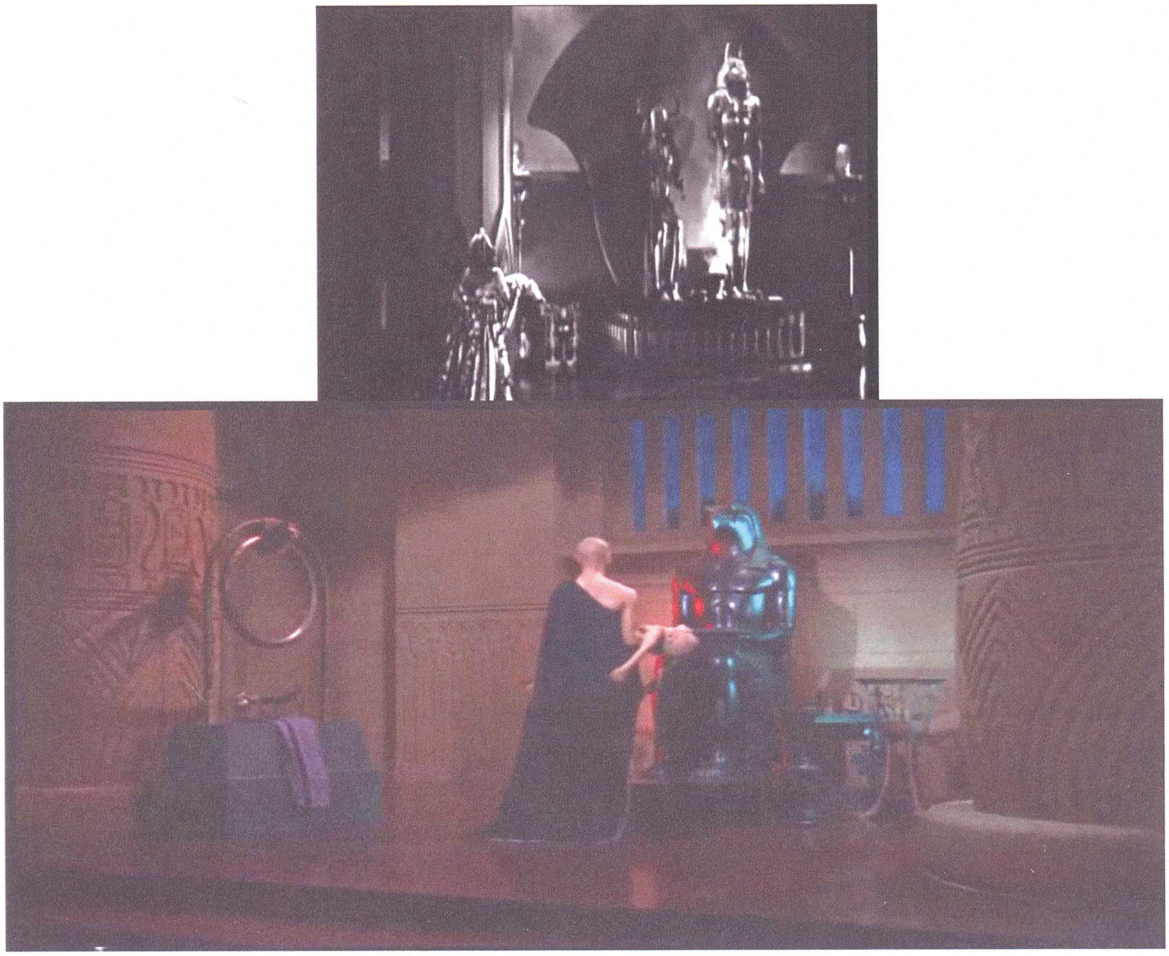
مشهد غرفة نوم بن الفرعون في فيلم عام 1956



صورة رقم 28
مشهد غرفة نوم الملك الأب في فيلم عام 2014



صورة رقم 29
مشهد غرفة نوم ابن الفرعون الرضيع في فيلم عام 2014 وقد وضع المهد في منتصف الغرفة تحيط به الأعمدة الضخمة



صورة رقم 30

مشهد وفاة ابن الفرعون وحمل الفرعون لابنه ليضعه عند أقدام أحد الآلهة داخل القصر في أفلام سيسل ديميل عام 1923 و1956



صورة رقم 31

مشهد وفاة ابن الفرعون وحمله إلى موسى في فيلم عام 2014

المراجع العربية:
1.الدكتور محمد أنور شكرى - العمارة في مصر القديمة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - 1970
مواقع الإنترنت باللغة العربية:
2.حلقة برنامج العلم والإيمان للدكتور مصطفى محمود بعنوان (اللغة التى تكلّم بها آدم) والتي أخذ فيها عن كتاب (أول الموحدين) لـ "تديم السيّار- القناة الرسمية للدكتور نديم السيّار على اليوتيوب - نشرت بتاريخ 26/3/2016 . https://www.youtube.com/watch?v=TL8TBJQ6jNA
3.دكتور رشدى البدراوى - مقالة على الإنترنت بعنوان: رمسيس الثاني فرعون مصر - صفحة موسوعة الإعجاز العلمي في القرآن والسنة - رمسيس-الثاني-فرعون-مصر/ http://www.quran-m.com/quran/article/2682
4.منتدى كليه الآثار قسم المناهج: قسم مصرى- موضوع الصفحة: (تاريخ مصر الفرعونى - ترتيب الأسرات - أسماء الملوك) - نشرت27 أبريل2010 - http://el-athar.yoo7.com/t380-topic .
5.ناريمان عصام - مقالة: أسرار عصر الرعامسة - مجلة روز اليوسف الإلكترونية بتاريخ 29 نوفمبر 2013 - أسرار-عصر-الرعامسة/ http://www.rosaelyoussef.com/news/59701
6.موقع حراس الحضارة- عبد العزيز أحمد - مقالة: الملك رمسيس الثاني بحث كامل - http://www.civilizationguards.com/2015/07/king-ramses-ii.html
7.موقع المعرفة على الإنترنت - مقالة بعنوان قائمة أهرامات مصر - قائمة_أهرامات_مصر/ https://marefa.org

المراجع الأجنبية:

1. William C. Hayes – The Scepter of Egypt, A Background for the study of the Egyptian Antiquities in The Metropolitan Museum of Art, the Hyksos Period and the New Kingdom (1675- 1080)- part II – The Metropolitan Museum of Art press –distributed by Harry N. Abrams, INC . New York – 1990 – page 246-247
2. Alexander Badawy – A History of Egyptian Architecture – The Empire (the New Kingdom) – University of California press – 1968

مواقع ومقالات أجنبية على شبكة الإنترنت باللغة الإنجليزية:

1. Margaret Warker - Ancient-Israel-in-Egypt-and-the-Exodus - Published by the Biblical Archaeology Society, United States of America – 2012 - the eBook published 29/11/2014 - http://fliphtml5.com/ogas/pjzm/basic
2. Lanier Theological Library wed site – article: Abraham Malamat Collection – http://www.laniertheologicallibrary.org/abraham-malamat-collection1922-2010

3. Popular Archeology magazine article – By Dan McLerran– "Museum Plans to Restore Ancient Egyptian Throne Room" – June 2013 edition – published: Sat, Sep 06, 2014 – –http://popular-archaeology.com/issue/june-2013/article/museum-plans-to-restore-ancient-egyptian-throne- room
4. Institute of Egyptology , Waswda Univesirty , Tokyo , Japan – Article: Palace at Malkata – http://www.egyptpro.sci.waseda.ac.jp/e-mp.html
5. Jimmy Dunn –article: Egypt: Qantir, Ancient Pi-Ramesse – http://www.touregypt.net/featurestories/qantir.htm
6. Bryant G. Wood – article: – The Royal Precinct at Rameses– published April 03, 2008 – http://www.biblearchaeology.org/post/2008/04/The-RoyalPrecinctatRameses.aspx
7. Bryant G. Wood – Recent Research on the Date and Setting of the Exodus – published Oct 19, 2009 –http://www.biblearchaeology.org/post/2009/10/19/Recent-Research-on-the-Date-and-Setting-of- the-Exodus.aspx
8. The Megalithic Portal website – article: Palace of Ramases II – http://www.megalithic.co.uk/modules.php?op=modload&name=a312&file=index&do=showpic&pid=18625

الهوامش

1**الرعامسة:** عصر الرعامسة هو تسمية لفترة فى تاريخ مصر القديمة، وتحديدا فى عصر الدولة الحديثة، تضم الحقبة الزمنية للأسرتين التاسعة عشرة والعشرين. سميت باسم "الرعامسة" نسبة إلى من حملوا اسم رمسيس بالهيروغليفية: (رع– مس– سيس) وتعنى ابن الإله رع» من فراعنة مصر الذين حكموا مصر لفترة طويلة، بداية من عهد رمسيس الأول عام 1292 ق.م، وحتى رمسيس الحادى عشر الذي انتهى حكمه وانتهى معه عصر الرعامسة عام 1077 ق.م، ولقد ارتبطت هذه الفترة من التاريخ بأحداث سياسية وحربية ودينية كثيرة. (ناريمان عصام – مقالة: <u>أسرار عصر الرعامسة</u> – مجلة روز اليوسف الإلكترونية بتاريخ 29 نوفمبر 2013 – أسرار–عصر–الرعامسة/ http://www.rosaelyoussef.com/news/59701

2 Margaret Warker – **<u>Ancient-Israel-in-Egypt-and-the-Exodus</u>** – Published by the Biblical Archaeology Society, United States of America – 2012 – the eBook published 29/11/2014 – http://fliphtml5.com/ogas/pjzm/basic –

retrieved 25-8-2017

3 – حلقة برنامج العلم والإيمان للدكتور مصطفى محمود بعنوان **(اللغة التى تكلّم بها آدم)** والتي أخذ فيها عن كتاب (أول الموحدين) لـ "نديم السيّار – القناة الرسمية للدكتور نديم السيّار علي اليوتيوب – نشرت بتاريخ 26/3/2016- https://www.youtube.com/watch?v=TL8TBJQ6jNA

4 4 –Margaret Warker – Op.cit -- **Ancient-Israel-in-Egypt-and-the-Exodus** – p28

5 –دكتور رشدى البدراوى – مقالة على الإنترنت بعنوان: **رمسيس الثاني فرعون مصر** – صفحة موسوعة الإعجاز العلمي في القرآن والسنة – رمسيس-الثاني-فرعون-مصر// http://www.quran-m.com/quran/article/2682

6 –البروفسير أبراهام ملامات Abraham Malamat (1922-2010) كان أستاذا فخريا للتاريخ اليهودي في الجامعة العبرية في القدس. قدم ملامات مساهمات مهمة لدراسة الكتاب المقدس العبرية والشرق الأدنى القديم – وخاصة في فهمنا لظهور إسرائيل، وانهيار مملكة يهوذا، وعلاقة المدينة القديمة والكتاب المقدس العبري.

(Lanier Theological Library wed site – article: **Abraham Malamat Collection** – retrieved 2-9-2017 http://www.laniertheologicallibrary.org/abraham-malamat-collection1922-2010)

7 منتدى كليه الآثار : قسم المناهج: قسم مصرى- موضوع الصفحة: **(تاريخ مصر الفرعونى – ترتيب الأسرات – أسماء الملوك)** – نشرت في27 أبريل2010.

– تاريخ المشاهدة 2017-4-2- http://el-athar.yoo7.com/t380-topic

8 Popular Archeology magazine article – By Dan McLerran- "**Museum Plans to Restore Ancient Egyptian Throne Room**" – June 2013 edition – published: Sat, Sep 06, 2014 – retrieved 3/4/2017

http://popular-archaeology.com/issue/june-2013/article/museum-plans-to-restore-ancient-egyptian-throne-room

9 **شعوب البحر:** هو مصطلح أطلقه المصريون القدماء على المجموعات العرقية التى دخلت في صراعات ومعارك ضد الفراعنة وهم عبارة عن شعوب هندو-أوروبية همجية ووحشية جاءوا من الشمال الشرقي للبحر المتوسط لاستيطان بلاد (حاتي) وهي سوريا وفلسطين ولبنان ومحاربة شعوب تلك المناطق وغزو الشرق الأدنى بالكامل لسبب غير معروف. (موقع حراس الحضارة- عبد العزيز أحمد – مقالة: **الملك رمسيس الثاني بحث كامل** شوهدت 2017-8-15- http://www.civilizationguards.

(com/2015/07/king-ramses-ii.html
10 – الدكتور محمد أنور شكرى – **العمارة في مصر القديمة** – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – 1970 – ص111
11 أنور شكري– المرجع المذكور– **العمارة في مصر القديمة** – ص108 عن كتاب :
(W.S.Smith – **The Art and Architecture of ancient Egypt** – p.160)
12 Institute of Egyptology , Waswda Univesirty , Tokyo , Japan – Article: **Palace at Malkata** – retrieved
– 20/5/2017 http://www.egyptpro.sci.waseda.ac.jp/e-mp.html
13 أنور شكري– الكتاب المذكور– **العمارة في مصر القديمة** – ص109 .
14 أنور شكري– الكتاب المذكور– **العمارة في مصر القديمة** – ص 111
15William C. Hayes – **The Scepter of Egypt, A Background for the study of the Egyptian Antiquities in The** Metropolitan Museum of Art, the Hyksos Period and the New Kingdom (1675- 1080)- part II – The Metropolitan Museum of Art press –distributed by Harry N. Abrams, INC . New York – 1990 – page 246-247
16 (J.H. Breasted, Ancient Records of Egypt , II, 868 f. **العمارة في** – أنور شكري _ **مصر القديمة**– ص111 – عن كتاب : (
17 Alexander Badawy – **A History of Egyptian Architecture** – The Empire (the New Kingdom) – University of California press – 1968 – p510
18دكتور رشدي البدراوي– المرجع المذكور – **مقالة: رمسيس الثاني فرعون مصر** – شوهدت 1/6 /2017
19 أنور شكري –المرجع المذكور – **العمارة في مصر القديمة** – ص126 عن بحث منشورضمن أبحاث متحف المتروبوليتان للفنون بعنوان :) M.Hamza, Annales du Service des Antiquites XI **Kantir** (1911) , 49ff,W.C, Hayes, **Glazed Tiles from Palace of Ramases II at** (Metrop. Mus. Of Art Papers, No.3)
20 Jimmy Dunn –article: **Egypt: Qantir, Ancient Pi-Ramesses** –retrieved 4/3/2017 http://www.touregypt.net/featurestories/qantir.htm
21 Margaret Warker –Op Cit– **Ancient-Israel-in-Egypt-and-the-Exodus** – http://fliphtml5.com/ogas/pjzm/basic

22 Jimmy Dunn –Op.Cit – article: **Egypt: Qantir, Ancient Pi-Ramesse** – http://www.touregypt.net/featurestories/qantir.htm

23 Bryant G. Wood – article: – **The Royal Precinct at Rameses**– published April 03, 2008 – http://www.biblearchaeology.org/post/2008/04/TheRoyal-PrecinctatRameses. aspx

24 Bryant G. Wood – **Recent Research on the Date and Setting of the Exodus** – published Oct 19, 2009 – http://www.biblearchaeology.org/post/2009/10/19/Recent-Research-on-the-Date-and-Setting-of-the-Exodus.aspx

25 أنور شكرى– المرجع المذكور – **العمارة في مصر القديمة** – ص 128 25

26 أنور شكري – المرجع المذكور – **العمارة في مصر القديمة** – ص 131

27 أنور شكري – المرجع المذكور– **العمارة في مصر القديمة** – ص 131

28 The Megalithic Portal website – **article**: **Palace of Ramases II** – retrieved 23/7/2017 http://www.megalithic.co.uk/modules.php?op=modload&name=a312&file=index&do=showpic&pid=18625

29أنور شكري –المرجع المذكور – **العمارة في مصر القديمة** – ص 134

30 كانت طريقة الدفن قد بدأت لدى قدماء المصريين من مقابر إلى الأهرامات ما بين سنة 2920 ق.م إلى سنة 2770 ق.م، ومنذ عام 2770 ق.م. –2649 ق.م كان الملوك يدفنون في بلدة أبيدوس في قبور عبارة عن جدران من الطوب فوقها مصطبة من الرمل، وفي سنة 2649ق.م. حتى سنة 2575ق.م كان الملوك يدفنون تحت مصطبة من الطوب اللبن لكن الملك زوسر الذي حكم من سنة 2630 ق.م وحتى 2611ق.م بنى هرمه المدرج بسقارة وهو عبارة عن مصطبة مربعة مساحتها كبيرة ويعلوها مصاطب متدرجة المساحة مكونة هرما يعلوها. يتكون من 6 مصاطب

وقد صممه الوزير المعماري أمنحتب، ثم أخذ الملوك يبنون مصاطبهم من الحجارة. وأول من بنى هرما حقيقيا كان الملك سنفرو في بلدة دهشور

وما بين سنتي 2465ق.م. و2323ق.م لم تعد الأهرامات الملكية يتم الاهتمام ببنائها جيدا . وفي عهد المملكة الحديثة (1550 ق.م.–1070 ق.م.) لم يعد ملوكها يدفنون في الأهرامات ونقلوا موقع مقابر الدفن في وادي الملوك حيث عاصمتهم الجديدة الأقصر (طيبة).

(موقع المعرفة على الإنترنت – مقالة بعنوان قائمة_أهرامات_مصر https://marefa.org/)

قائمة أهرامات مصر–https://marefa.org/ قائمة_أهرامات_مصر

شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي VIRTUAL REALITY وتغير أسلوب و دور المونتير به

أ.د.م. صفاء زهير

مشكلة البحث

تعد تقنية VR تحديا كبيرا لصناع السينما؛ فتقنية جديدة تعني تغيرا بمراحل تنفيذ العمل السينمائي وفقا لهذه التقنية، وأيضا تغييرا لأدوار العاملين بها، ليس هذا فحسب بل يتطرق الأمر إلى القواعد الأساسية كقواعد المونتاج، وكيف أن المونتير مع هذه التقنية قد يلجأ إلى ابتكار قواعد جديدة أو توظيف تلك القواعد القديمة بشكل مختلف.

أهمية البحث:

تعد تقنية VR هي التقنية الأكثر رواجا هذه الأيام، وطرق تنفيذها من الأمور المهمة خاصة بالنسبة لفن المونتاج ولقواعد المونتاج، وطرق وخطوت العمل بها، والتي اختلفت بشكل كبير وأيضا بالنسبة لثقافة المونتير نفسه، وما يجب أن يكتسبه من خبرات ومعرفة حتى يتسنى له أداء عمله بشكل جيد.

المنهج والأدوات:

تتبع الدراسة المنهج العملي التطبيقي التحليلي حيث يتم دراسة أفلام الواقع الافتراضي وطريقة تنفيذها، ودور المونتير بها، وتحليل كيف اختلف دوره عن السابق! والخبرات التي يجب أن يتمتع بها قبل قيامه بمونتاج هذه النوعية من الأفلام.

§

كيف نصور فيلم ٣٦٠ درجة؟

جالت بذهني الكثير من التساؤلات عند مشاهدتي لإحدى ألعاب الواقع الافتراضي، وطرحت عدة أسئلة منها:

ماذا عن السينما؟ هل سيكون لها نصيب من هذه التقنية؟ هل سيستمتع المُشاهد يوما ما بفيلم واقع افتراضي طويل؟ الآن وعادةً تُصور السينما بكاميرا أو اثنين، وقد يزيد عددها خاصة بمشاهد الحركة أو المشاهد الاستعراضية، لكن أن تصور واقعا افتراضيا! فأنت بحاجة لعدد غير متناه من الكاميرات أي تصوير ٣٦٠ درجة حتى تحقق تلك الواقعية الافتراضية.. كيف؟ وما هو العدد المناسب لتحقيقها؟ وهل للمونتاج دور في هذه التقنية؟ أم سيكون للمُشاهد الدور الأساسي والفعال في تحديد المقطع الذي يريده والمكان أو الشيء الذي يريد مشاهدته دون تدخل من المخرج أو المونتير؟ وبهذا يتقلص دور المونتير وربما ينعدم. ماذا عن البرامج المستخدمة بمرحلة الإنتاج اللاحق؟ هل اختلفت؟ ماذا عن مرحلة المعالجة Processing والمعالجة اللاحقة Post processing؟ هل احتاج الأمر لمزيد من التطوير بهما مع هذه التقنية؟ أم تغيرت بالكامل؟ خاصة لأن محتوى المادة المصورة أصبح أضعاف أضعاف المعمول به في السابق، لأن استخدام عدد كبير من الكاميرات تعمل كلها في آن واحد يحتاج إلى مساحة تخزينية هائلة وإلى تزامن دقيق بين المادة المُصورة طوال مرحلة الإنتاج اللاحق Post production، بالإضافة إلى نوع خاص جدا من البرامج في تلك المرحلة، علاوة على الجهد المُضاعف من العاملين بمرحلة processing و post-processing. الواقع هناك العديد والعديد من الأسئلة المحيرة والتي تحتاج إجابه قاطعة. لذا دعونا أولا، نستعرض ماذا تعني كلمة (الواقع الافتراضي Virtual Reality) لكي يتسنى لنا الإجابة على كل هذه الأسئلة المحيرة؟

الواقع الافتراضي(Virtual Reality) أو (VR):

تعد تقنية الواقع الافتراضي أحدث المصطلحات تداولا في عالم التقنيات الحديثة، فباستخدام تقنية Oculus والتي تعني ارتداء طقم رأس headset الواقع الافتراضي، يكون المُشاهد في بيئة مختلفة تماما بمجرد الضغط على زر، ويصبح في عالم آخر شبيه بواقعه ولكن له فيه مطلق الحرية، عالمٌ يصنعه هو بنفسه. والحقيقة، إن تقنية (الواقع الافتراضي) ليست جديده تماما، فالواقع الافتراضي ثلاثي الأبعاد المولد بواسطة الكمبيوتر موجودا منذ بضعة سنوات بألعاب الفيديوVideo Games، فخلق واقع افتراضي بواسطة الكمبيوتر هو أمر وارد الحدوث ولكن تصوير فيلم ٣٦٠ درجة لأماكن الحياة الحقيقية واستخدامها في فيلم سينمائي هو مجال جديد غير مطروق من قبل، و بالطبع له قواعده وأجهزته الجديدة؛ فتقنية VR تقنية فريدة لأنها تقدم المعلومة بطرق مختلفة ومثيرة، مما يعني مزيدا من الترفيه، ومما يعني أكثر ضرورة استغلالها في الفيلم السينمائي، فتقنية الواقع الافتراضي وسطا غير متتال، ويقدم لنا تجربة مشاهدة مختلفة عما سبق. لذا، تري الباحثة أن الواقع الافتراضي يقدم إمكانات مثيرة باعتباره:

١. وسطا ديناميكيا جديدا للسرد الروائي.
٢- أداة روائية ثرية داخل السينما التقليدية.
٣. أداة إنتاج عملية وموفرة للوقت.
٤- يقدم الواقع الافتراضي مصممي الإنتاج طريقة جديدة يعرضون بها على المخرجين بيئة ديكور مكتملة مع الأكسسوارات .
٥- يقدم الواقع الافتراضي أيضا فرصا جديدة لصنع تجارب تثري الحدث السينمائي الرئيسي والمساعدة على غمر الجمهور في الفيلم قبل أن يبدأ، ربما من خلال جولة لما وراء الكواليس أو خلفية درامية عن الشخصيات أو حتى جولة افتراضية خلال بيئة الفيلم.

ومع المميزات السابق ذكرها، ولما كان هذا الموضوع له طبيعة خاصة، كان لزاما تناوله بطريقة مختلفة أيضا، فقد جرت العادة عند تناول أيه تقنية جديدة أن نستعرض أولا هذه التقنية بجميع مراحل صناعة العمل وبالترتيب بدءا من اختيار القصة حتى مرحلة العرض النهائي.

ولكننا بهذه الدراسة ستستعرض الباحثة:

أولا الشروط الواجب مراعاتها عند التفكير بتصوير فيلم VR،

حتى يتجنب صانع العمل الكثير من العوائق والتي قد تفقده العمل بأكمله، وعلى الرغم من أن بعض من هذه الشروط قد لا يُلتفت إليها عند صناعة عمل عادٍ- أي ليس بتقنية VR- إلا أنها غاية في الأهمية مع هذه التقنية وواجب مراعاتها وألا ينقلب العمل من فيلم ترفيهي مشوق إلى عمل هزلي.

الشروط الواجب مراعاتها عند تصوير فيلم (واقع افتراضي):

أولا: البحث عن قصة مناسبة لهذا الوسط

يتوقف نجاح أي عمل على مدى ذكاء صانعه وتوفيقه في اختيار الموضوع الذي يريد تناوله، فمن الممكن أن يتمتع صانع العمل بموهبة كبيرة، لكن عدم حسن اختياره للموضوع أو للقصة من الممكن أن تُعطي نتيجة سيئة، فاختيار القصة التي تتناسب مع قدراته الإبداعية هو نفسه، ومع إمكانات التقنية المُستخدمة يعطي نتيجة رائعة بالتأكيد، وخاصة مع تقنية VR.

في الوقت الذي توجد فيه قصص كثيرة تصلح من الناحية الفنية للتصوير بنظام الواقع الافتراضي إلا أن بعضها يكون مناسبا أكثر من الآخر؛ فمثلا وجود شخصيتين تتحدثان جلوسا عن المنضدة قد ينجح تماما مع السرد الروائي التقليدي، ولكن ربما لا يكون مناسبا مع الطبيعة التفاعلية والدرامية للواقع الافتراضي.

فبما أن الواقع الافتراضي جديد على الكثير من المشاهدين ترى الباحثة أنه من الذكاء:
١- أن يكون زمن الفيلم قصيرا.
٢. تساعد القصص، التي تعتمد كثيرا على المناظر الخارجية، مخرجي الواقع الافتراضي حيث يمكن استخدام الضوء الطبيعي، واستخدام معدات تصوير أقل، وعدد أشخاص عاملين أقل، وبالتالي استثمار الوقت بدلا من إضاعته في الانشغال بإخفاء الأشخاص والمعدات عن مجال الرؤية.
٣. توظيف التصوير ٣٦٠ درجة توظيفا صحيحا؛ فاختيار نوع الفيلم المناسب يعد من أهم العوامل التي تساعد على إنجاحه، ففي أفلام الرعب مثلا نجد الخوف المفاجئ والناس والمخلوقات التي تقفز من المجهول أمرا لائقا ومناسبا جدا لهذه التقنية.

أيضا مع الأفلام الكوميدية حيث يحقق الواقع الافتراضي معها إمكانات عديدة لإظهار لحظات تحدث خلف الشخصيات وهم لا يدرون عنها شيئا. كذلك الأمر مع أفلام الحركة حيث تتحقق قمة المتعة والإثارة في بيئة الواقع الافتراضي. كما تعطى أيضا الأفلام الاستعراضية المُشاهد مزيدا من البهجة كونه وسط الحدث، وهذا أيضا ينطبق على الأفلام التاريخية فهي تعطيه مزيدا من المتعة والإثارة قد لا يستشعرها مع أفلام تاريخية أخرى ليست VR، وعلى العكس من ذلك، ترى الباحثة أن الأفلام الرومانسية والاجتماعية قد لا تكون اختيارا موفقا مع هذه التقنية، فالمشاهدة قد تُحدث ضجر للمُشاهد، وهنا سيفقد اندماجه مع الأحداث وسيبحث بنظره عن شيء آخر مثير كترقب العاملين بالفيلم مثلا .

ثانيا: تحديد نوع الكاميرا

يُعد اختيار الكاميرا المناسبة هو أحد أهم العوامل الأساسية لنجاح العمل، وهذا ليس تحيزا أو مبالغة، فاختيار الكاميرا يعني:

١–تحديد جودة الصورة فلابد ألا تقل عن مستوي HD.

٢– تحقيق الرؤية ٣٦٠ درجة، فبعض الكاميرات تستخدم ست كاميرات وأخرى تستخدم ثماني كاميرات ومما لا شك فيه أنه كلما زادت عدد الكاميرات المستخدمة تحققت رؤية أفضل لل ٣٦٠ درجة .

٣–وما يترتب عليه بعد ذلك من أعمال بمرحلتي المعالجة والمعالجة اللاحقة، فبعض الكاميرات لا تحتاج معالجة للمادة المُصورة

٤–حجم الكاميرا وسهولة الحركة بها أثناء التصوير، وطبيعة الحركة داخل الفيلم

٥– ونوع الإضاءة المُستخدمة.

٦–سهولة تداول المواد من الكاميرا وغيرها الكثير من الأمور. ولما توفر الآن بالأسواق العديد من الكاميرات الجيدة، والتي أتاحت للمخرج خيارات (كاميرا واقع افتراضي) متنوعة وبأسعار معقولة كانت الحيرة و التساؤل في: أي منها يصلح؟ وأي منها لا يصلح؟

وهنا ترى الباحثة أن اختيار كاميرا بعينها يتطلب:

*أولا: تحديد لمتطلبات العمل .

*ثانيا: المعرفة الجيدة لأنواع الكاميرات وكيفية استغلالها الاستغلال الأمثل.

لذا استوجب الأمر من الباحثة استعراض أنواع كاميرات الواقع الافتراضي، أولا من حيث أكثرها شيوعا وتداولا بالأسواق قبل البدء في معرفة كيفية اختيار كاميرا VR بعينها دون غيرها .

كاميرات الواقع الافتراضي:

١_ Nokia OZO:

تتميز هذه الكاميرا بشكلها العصري، وهي من أفضل كاميرات الواقع الافتراضي، من حيث صغر حجمها وسهوله حملها، علاوة على إمكانيتها العالية، فهي تحتوي على ثمان كاميرات احترافية تعمل معا لتُسجل فيديو مدته ٤٥ دقيقة بزاوية ٣٦٠ درجة، وبمعدل كادر ٣٠ / ثانية وبجودة عالية لصوت محيط surround sound انظر الشكل رقم (١).

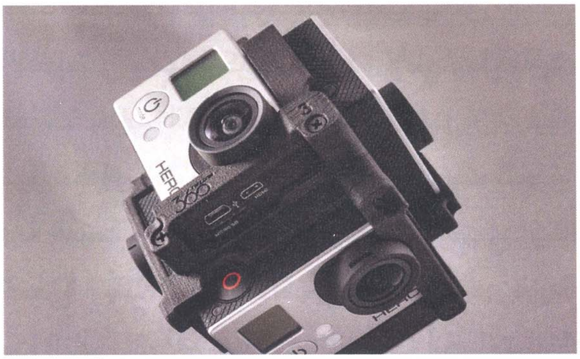
والكاميرا Nokia OZO تتيح إمكانية عرض الثماني كاميرات في الوقت نفسه، مع إمكانية التحكم بالكاميرا عن بعد .

٢. Freedom360° GoPro Mount:

تعد هذه الكاميرا اختيارا مناسبا للهواه والمبتدئين والباحثين عن تكلفة قليلة، في تسجيل فيديو عالي



الشكل رقم (١) يوضح الكاميرا Nokia OZO بشكلها العصري



الشكل رقم (٢) يوضح كاميرا GoPro .

الجودة HD، ومع استخدام برامج مناسبة، يمكن خلق صورة بزاوية ٣٦٠ درجة جيدة ، انظر الشكل رقم (٢) .

فالكاميرا GoPro المُزودة بـ ٦ كاميرات يمكنها صنع فيديو بزاوية ٣٦٠ درجة بعد عمل مط stretch لفيديو الـ ٦ كاميرات عن طريق برنامج مرفق بالكاميرا يُسمي Mount ، علاوة على أن سعرها هو الأرخص مقارنة بمثيلاتها.

٣-Ricoh Theta:

من الكاميرات الجيدة والتي يمكنها تسجيل فيديو مدته ٢٥ دقيقة بزاوية ٣٦٠ درجة بدرجة وضوح(١٠٨٠x١٩٢٠) أي full HD ، وبمعدل ٣٠ كادر / ثانية، وهي كاميرا أهم ما يميزها سهولة حملها، علاوة على أنه يمكنها تداول المواد المُصورة مع أجهزة iPhones و Android .انظر الشكل رقم(٣).

ويمكن بواسطه هذه الكاميرا تداول المواد المُصورة عبر الهواتف المحمولة أو عبر الإنترنت عن طريق Wi-Fi، وهي قادرة على تصوير فيديو ٢٥ دقيقة بجودة HD أو ٢٦٠ صورة ثابتة.

٤-Giroptic 360cam:

وهي إحدى كاميرات VR، تشبه في شكلها البيضة، ويمكنها تسجيل فيديو مدته ٣٠ دقيقة بزاوية 360 درجة، وهي مزودة بـ Wi-Fi و GPS، والعديد من الإمكانات الأخرى والتي من شأنها أن تُحسن من جودة الصورة، سواء مع تصوير فيديو أو صور ثابتة. انظر الشكل رقم(4).
وتعد هذه الكاميرا مميزة بأنها لا تحتاج لبرنامج خاصة لتحويل المواد المصورة لمونتاجها حيث تُصور وتعرض على أي جهاز، فهي تعمل مع جميع الأجهزة؛ فمثلا تعمل مع iOS و Android و Windows بسهولة كبيرة، علاوة على إمكانية ضبط المواد المصورة.

٥- V.360:

وهي ليست مجرد كاميرا عصرية، ولكن لها القدرة على تسجيل صورة فوتوغرافية وأيضا فيديو بزاوية

٣٦٠ درجة بالإضافة إلى العديد من مميزات VR مثل GPS و Barometer و Altimeter و Accelerometer و WiFi. وتصلح للتصوير بها تحت الماء، بالإضافة إلى أنها مزودة بجهاز لضبط جودة الصورة ولها مخرج USB لسهولة تداول المواد المصورة. وأيضا مزودة ببرنامج لتحويل المواد إلى أي شكل يصلح لبرامج الـ Mac والـ Pc. كما تصلح هذه الكاميرا لأفلام المغامرات بشكل ممتاز نظرا لإمكاناتها المتعددة وشكلها العصري وسهوله حملها. انظر الشكل رقم (5).

لذا ترى الباحثة أنه مهما كان نوع الكاميرا التي قررت اختيارها، فيجب اختبارها أولا ورؤية المادة المصورة بواسطتها.

ثالثا : وضع خطة زمنية لاختبارات التصوير

قبل إحضار الممثلين وطاقم التصوير يجب تخصيص وقت لإجراء اختبارات التصوير في موقع مشابه لموقع تصوير العمل. لا تعني اختبارات التصوير اختبار مدى كفاءة الكاميرا المُستخدمة فقط ولكن أيضا سهولة تأقلم المصور معها والتحرك بها بسهولة بالإضافة إلى تجريبها مع المشاهد الصعبة كمشاهد الحركة والحوادث وغيرها. وقد حددت الباحثة تلك النقطة كنقطة بحثية مهمة، لأنه في العادة لا يُلتفت إلى تلك الاختبارات مطلقا ولا يخصص لها فترة من مساحة الفيلم، وفي العادة يكون اختيار الكاميرا بناءً على ما هو متاح وأقل تكلفة. وإن كان هذا ممكنا حدوثه سابقا غير أنه مع تقنية VR فالوضع مختلف تماما، ويجب



الشكل رقم (5) يوضح الكاميرا V.360 .



الشكل رقم (٣) يوضح كاميراRicoh . Theta



الشكل رقم (٤) يوضح كاميرا **Giroptic: 360cam**

تخصيص مساحة زمنية لاختبارات التصوير، وإلا ستكون النتائج وخيمة ومكلفة جدا .

رابعا: بطاقات الذاكرة والبطاريات المناسبة

مع توافر بطاقات ذاكرة صغيرة microSD سعتها ٢٥٦ جيجابايت بأسعار رائعة، فقد يشجع ذلك على شراء أكبر قدر ممكن منها للتصوير، ولكن الكثير من الكاميرات بما في ذلك Kodak SP360 مثلا بها حد أقصى لاستيعاب CD card يبلغ ١٢٨ جيجابايت، لذا فإن شراء بطاقة الذاكرة الخطأ يمكن أن يُضيع وقتا ثمينا في مرحلة الإعداد للتصوير، بما في ذلك الوقت الذي تحتاج إليه في اختبارات التصوير.

أما عن بطارية الكاميرا، فتأتي معظم الكاميرات ببطارية واحدة، والتي قد تكون أو لا تكون كافية لمقدار الوقت يبلغ ساعتان فقط، ولذلك فوجود بطارية إضافية أو بطاريتين يمكن أن يحدث فرقا في تصوير لقطات أكبر.

خامسا: اختيار مكان الكاميرا

وضع الكاميرا داخل المنظر أمر أساسي ومهم بالنسبة للسرد الروائي، ولالتقاط حركة المشهد، يجب أن يضع صانع العمل نفسه مكان المُشاهد، والذي يرتدي طقم رأس الواقع الافتراضي، هل هو مشارك أم مراقب؟ بمعنى هل ينبغي وضع الكاميرا في مكان غريب مثل تعليقها أو خفضها إلى الأرض؟ أو تثبيتها على بعد مساو لمتوسط طول الشخص؟ في جميع الأحوال، يجب وضع الكاميرا في مركز الحركة أو حوله، وبهذه الطريقة يستطيع المشاهد التعرف على المنظر بالطريقة التي يريدها، وسيجد شيئا مثيرا للاهتمام في جميع الاتجاهات.

سادسا: مراعاة حركة الكاميرا

آخر شيء نضعه في الاعتبار هو حركة الكاميرا، ولكي تتحقق الحركة ينبغي وجود قوة دافعة للحركة، مثل طائرة دون طيار أو سيارة أو مسار التتبع track أو شخص ما. ويجب أيضا الوضع في الاعتبار أن أي شيء يتحكم في الحركة سيظهر في الفيديو. فمثلا، إذا قمنا بتعليق الكاميرا من طائرة دون طيار أو مروحية فتلك الآليات تكون ظاهرة في النتيجة النهائية . إخفاؤها فيما بعد في مرحلة الإنتاج اللاحق، وتستغرق الكثير من الوقت والجهد، لذا يجب أن تكون كل أنواع الحركة محسوبة ومقصودة، وإلا فقد تسبب غثيان المشاهد أو تفصله عن العمل.

تعتبر مرحلة تصوير العمل نصف معركة ٣٦٠ درجة فقط، فكل المادة المصورة يجب تنزيلها downloaded ومزامنة جميع الكاميرات معا، ومعالجتها قبل أن توضع في طقم رأس الواقع الافتراضي.

سابعا: تحديد مجال الرؤية

أول شيء يجب مراعاته هو أن ٣٦٠ درجة وهذا يعني أن كل شيء داخل مجال رؤية الكاميرا يكون في اللقطة، وهذا يشمل صانع العمل والعاملين معه وأي إضاءات وميكروفونات وأجهزة وكل شرخ في السقف وآثار الأقدام المتسخة على الأرضية، وهذا النوع من اللقطات يقيد بالفعل ولكنه ويعطي حرية للمخرج في الوقت نفسه. حيث إنها تتيح لصانع العمل مجالا أكبر للإبداع، فمن الممكن مزج الأشياء الخارجة عن اللقطة مع المنظر المصور، وأن نضع الكاميرا بطريقة إبداعية.

ثامنا: إخفاء طاقم ومعدات التصوير

إحدى الصعوبات التي ينبغي على كل مخرج واقع افتراضي التفكير فيها هي كيفية حجب الطاقم والمعدات بعيدا عن اللقطة، في الإنتاج السينمائي التقليدي يتكدس الجميع خلف الكاميرا. وتوضع المعدات بعيدا عن الكادر، ولكن في أفلام الواقع الافتراضي لا يكون لدينا حدود للكادر، ولذلك ينبغي أن نكون مبدعين بالنسبة لوضع الطاقم والمعدات. وهي من الصعوبات الشائعة، لذلك فالتخطيط المسبق لحركات الكاميرا مهما جدا. وأحد أساليب تحقيق «الاختفاء» هو تجهيز حامل الكاميرا ثم مراقبة المنظر عن بعد، مما يجعل حركات الكاميرا أكثر تحديا، ولكن لو استطعنا إبعاد فريق العمل بعيدا عن اللقطة، فإن إخفاء أدوات الإضاءة ومعدات الصوت بعيدا عن الصورة تمثل تحديا أيضا.

ثمة عدة طرق لتحقيق ذلك:

١- تصوير المنظر باتجاه واحد، وإخفاء الطاقم والمعدات خلف حامل الكاميرا، ثم الدوران وتصوير المنظر نفسه من زاوية مقابلة، وربما تكون مزامنة ووصل اللقطة هي المرحلة الأصعب بهذه الطريقة.

٢- استخدام نظام كاميرا ثنائية مثل كوداك، حيث يرفق مع الكاميرا خوذة ومعدات صوت مثبتة أعلى هذه الخوذة وبذلك نستطيع الاستغناء عن معدات الصوت.

٣- حمل أداة إضاءة أسفل حامل الكاميرا.

٤- استخدام الإضاءة الطبيعة ، والتصوير الخارجي.

تاسعا: الصوت

يجب استخدام ميكروفون كروي لالتقاط مجال صوتي يأتي من جميع الاتجاهات، بما في ذلك أعلى وأسفل المستمع، ومثلما هو الحال مع الإنتاج التقليدي، فإن الحصول على صوت جيد بغض النظر عن عملية التسجيل أمر مهم لاستكمال عملية المشاهدة ، بالإضافة إلى أن الصوت السيئ أو الذي لا يبدو طبيعيا مع مساحة ٣٦٠ درجة للواقع الافتراضي سيخرج المتفرج من حالة التعايش مع العمل.

عاشرا: ممثلون ذوو خبرة في المجال

من الأمور الجيدة البحث عن ممثلين لديهم خبرة في المسرح أو السينما التجريبية. وهذا يقلل من الاندفاع الذي يكون لدى عديد من الممثلين، فهم يدركون مكان وضع الكاميرا، أو النقطة المفضلة لدى المشاهد. وكلما أمكن، يجب تخصيص وقت في الإعداد للإنتاج لعمل بروفات للممثلين في وجود الكاميرا بالمكان.

ومثلما في صناعة السينما التقليدية، يعتبر الواقع الافتراضي حرفة فالأمر يستغرق تدريبا ووقتا لتعلم كيفية توصيل التأثير على المُشاهد بالطريقة المثلى.

المونتاج في أفلام الواقع الافتراضي:

اختلفت بعض الآراء في تسمية الواقع الافتراضي، فبعضها يُطلق عليه (بيئة الوسائط المتعددة المثيرة) وآخرون يُطلقون عليه (الواقع المُحاكي بالكمبيوتر) بينما يسميه آخرون (الواقع الافتراضي VR) . أيا كان اسم الواقع الافتراضي فكلها مصطلحات تتشارك في عامل شديد الأهمية بالنسبة للمونتير: ألا وهو أننا فقدنا السيطرة على ما يراه المُشاهد، وتحول دور المونتير مع الواقع الافتراضي من وسط تجريبي إلى وسيلة اتصال معقدة، وعليه سيتعين علي المونتير تطوير لغة جديدة بالكامل للسرد البصري.

المونتاج كما عرفناه مع أفلام 2D والـ 3D يسرد قصة لها بداية ووسط ونهاية، فدور المونتاج في الأساس هو كيفية جمع هذه اللقطات ليسرد بها قصة متماسكة مترابطة تُشعر المُشاهد بمصداقية الأحداث، وتميز مونتير عن آخر في إخفاء تلك الانتقالات بين اللقطات، حتى لا يشتت انتباه المُشاهد ولو للحظة، وليس هذا فقط بل مع أفلام 3D وعندما أصبحت الرؤية على عدة مستويات، كان هم المونتير الأساسي عدم فقد اندماج المُشاهد[1] ، بل إن المونتاج قد بلغ من قوة التأثير على المُشاهد ما يجعله يغير من أفكاره ومفاهيمه ليتبنى وجهات نظر مغايرة، لكننا ومع الواقع الافتراضي نهدم كل هذه الأسس التي طالما رُبّينا عليها، ونعيد النظر في كل تلك القواعد المونتاجية.

فمع الواقع الافتراضي لا يوجد قصة ولا تأثير للمونتير على المُشاهد، ولا يستطيع المونتير إجباره على رؤية لقطة بعينها وتبني فكرة معدة ومجهزة له من قبل، فقد كان دور المُشاهد فقط أن يتأثر بكل تلك الأفكار حتى إننا في كثير من الأحيان نطلق عليه اسم المتلقي، ولكن الواقع الافتراضي يختلف عن الأفلام الروائية وحتى التجريبية؛ فالأفلام في معظمها مصدرها الروايات والتي تحتاج إلى طبيعة سرد متسلسلة، وحتى في الأفلام التجريبية والتي لا تعتمد على قصة إلا أنها تحمل فكرة، وتترابط كل اللقطات لتؤكدها ، لذا كانت قواعد القطع السلس هي درب كل مونتير وطريق النجاح لعمله، حتى عند كسره تلك القواعد فيبرر هذا القطع بكسر أحد قواعد القطع السلس؛ بمعنى أن المونتير هنا لا يحيد عنها مطلقا، وهي راسخة بذهنه حتى وإن عمل على كسرها لإثبات وجهة نظر ما. أما أفلام VR فتحتاج لوسائط سرد روائية وأدوات إبداعية جديدة، تختلف في مجملها عن قواعد القطع السلس السابقة، فلا يوجد قطع ولا توجد سلاسة بيد المونتير، فكيف إذن سيقدم عمله؟ وتحت أية قاعدة؟ هل تحول الأمر كليا بيد المُشاهد؟ وإذا كنا الآن بصدد الحديث عن دور المونتاج والمونتير، ترى الباحثة أن المونتاج لابد وأن يُتناول من ثلاث نقاط:

أولا: قواعد المونتاج مع تقنية VR.

ثانيًا: طريقة سير العمل بمرحلة المونتاج مع هذه التقنية.

ثالثًا: برامج المونتاج المُستخدمة.

أولا: قواعد المونتاج مع تقنية VR:

تحديد وجهة نظر المُشاهد:

أول شيء يجب أن يعيه المونتير أثناء عمله بفيلم الواقع الافتراضي هو:

١-وجهة نظر «المشاهد» إن كان المُشاهد في بيئة ١٨٠ درجة أم في ٣٦٠ درجة.

٢-المحتوى الذي يرغب المونتير أن يراه المُشاهد في وقت ما.

فتحديد ما يراه المُشاهد أمر غاية في الأهمية، ويعمل على تحديد عمل المونتير في جزء معين، وهو ما يوفر الجهد والوقت، ومن ناحية أخرى من شأنه أن يضع أمام المونتير أشياء قد يغفل

[1] – الفن المعاصر ،ص٢٤. (أثر استخدام تقنية السينما المجسمة ثلاثية الأبعاد على الجانب الإبداعي والتقني للمونتير)،صفاء زهير

عنها، أو قد ينساها وسط كم المعلومات المقدمة.
توفر العديد من برامج المونتاج ذلك مثل برنامج Premier Pro CC، وهو سلسلة من الإعدادات التي تُعرف المونتير إن كان المُشاهد في بيئة ١٨٠ درجة أم في بيئة ٣٦٠ درجة، ويعرض هذا البرنامج وجهة نظر المُشاهد وما سيراه، وعن طريق طاقم الرأس الذي يرتديه المونتير أثناء المونتاج وباستخدام إما الفأرة أو لمس الشاشة سيجعل المونتير يقوم بالمونتاج وهو يتجول داخل بيئة الواقع الافتراضي.
ولكن بما أن المونتير مازال لا يستطيع السيطرة على الاتجاه الذي ينظر إليه المُشاهد، فكيف يعلم مكان القطع؟
ترى الباحثة أن ذلك من إحدى المشاكل الرئيسية، فإن استطاع أي برنامج تحديد البيئة التي يراها المُشاهد إن كانت ١٨٠ أو ٣٦٠ درجة وفقا للحركة أو للأحداث المقدمة، فهذا ليس معناه بالضرورة السيطرة على وجهة نظر المُشاهد، وهنا توصي الباحثة بضرورة الآتي:
١ - القيام بنقلات بين اللقطات بنعومة شديدة، مثلما هو معمول به مع الأفلام ثلاثية الأبعاد[٢].
٢ - استخدام المزج بين اللقطات لأن ذلك يعطي الإيهام بالحفاظ على بيئة وجهة النظر سواء ١٨٠ أو ٣٦٠ درجة.
٣ - المونتاج السريع ممنوع والاعتماد علي اللقطات الطويلة معظم الوقت.

٢- <u>اللغة البصرية:</u>

مونتير أفلام VR يحتاج إلى استخدام العالم كله باعتباره وجهة النظر، وهذا يتطلب تطوير لغة بصرية مختلفة تحتوي على استخدام البيئة كجزء من مساحة التواصل، وهي تجربة مختلفة اختلافا جذريا، وهي تمثل تحديا أكثر من التحدي الموجود بمونتاج الأفلام ثلاثية الأبعاد؛ لأنك لا تشاهد شاشة فقط ، فالمونتير والمشاهد سويا داخل عالم اصطناعي محيط بالكامل .
فعن طريق طاقم الرأس يقوم المونتير بمشاهدة اللقطات بدرجة ٣٦٠ درجة. ولكن الفرق الكبير في اختيار نقاط المونتاج بين المونتاج الكلاسيكي ومونتاج ٣٦٠ درجة هو أنه عند مونتاج أفلام VR تحدد الكاميرا وجهة النظر، وبذلك يفقد المونتير القدرة على توجيه المُشاهد لما يراه وتذهب ليد المصور .
فيُمكن توجيه المُشاهد إلى اتجاه معين، وإظهار الأشياء التي نرغب في أن يراها وذلك عن طريق:
١- أن يقوم المونتير بالانتقال من لقطة إلى أخرى، مع الأخذ في الاعتبار أن المُشاهد يمكنه في أي وقت النظر إلى أي مكان يرغبه ولكن عندما ينظر مرة أخرى للأمام، فستأخذه نحو الطريق الذي ترغب أن يتبعه.
٢ - استدعاء حواس أخرى للمساعدة في التوجيه، مثل استخدام الصوت. ترى الباحثة أن للصوت أهمية بالغة بأفلام VR لما له من تأثير كبير في عالم ٣٦٠ درجة عنه في العالم ثنائي الأبعاد؛ ففي الشاشة 2D إذا سمعت شيئا خلفيا ألاحظ الصوت، ولكنني أتجاهله على الأغلب. أما في بيئة ٣٦٠ درجة فإذا سمعت صوتا مؤثرا يأتي

2- المرجع السابق

من الخلف سألتفت وأنظر. ففي الواقع الافتراضي وعالم ٣٦٠ درجة لا يوجد صوت خارج الشاشة، ولذا فإشارات الصوت ستكون حاسمة خلال مونتاج الواقع الافتراضي عندما يكون العالم حولنا.

ثانيا: طريقة سير العمل بمرحلة المونتاج مع تقنية VR:

يصور فيلم VR بكاميرا تحتوي على عدد كبير من الكاميرات تبعا لنوع الكاميرا، فيتراوح العدد من ٦ إلى ١٢ كاميرا. أهم ما يميز مرحلة المونتاج بهذه التقنية:

١- إمكانية المعالجة Processing بالشكل المناسب والذي يريده المونتير.

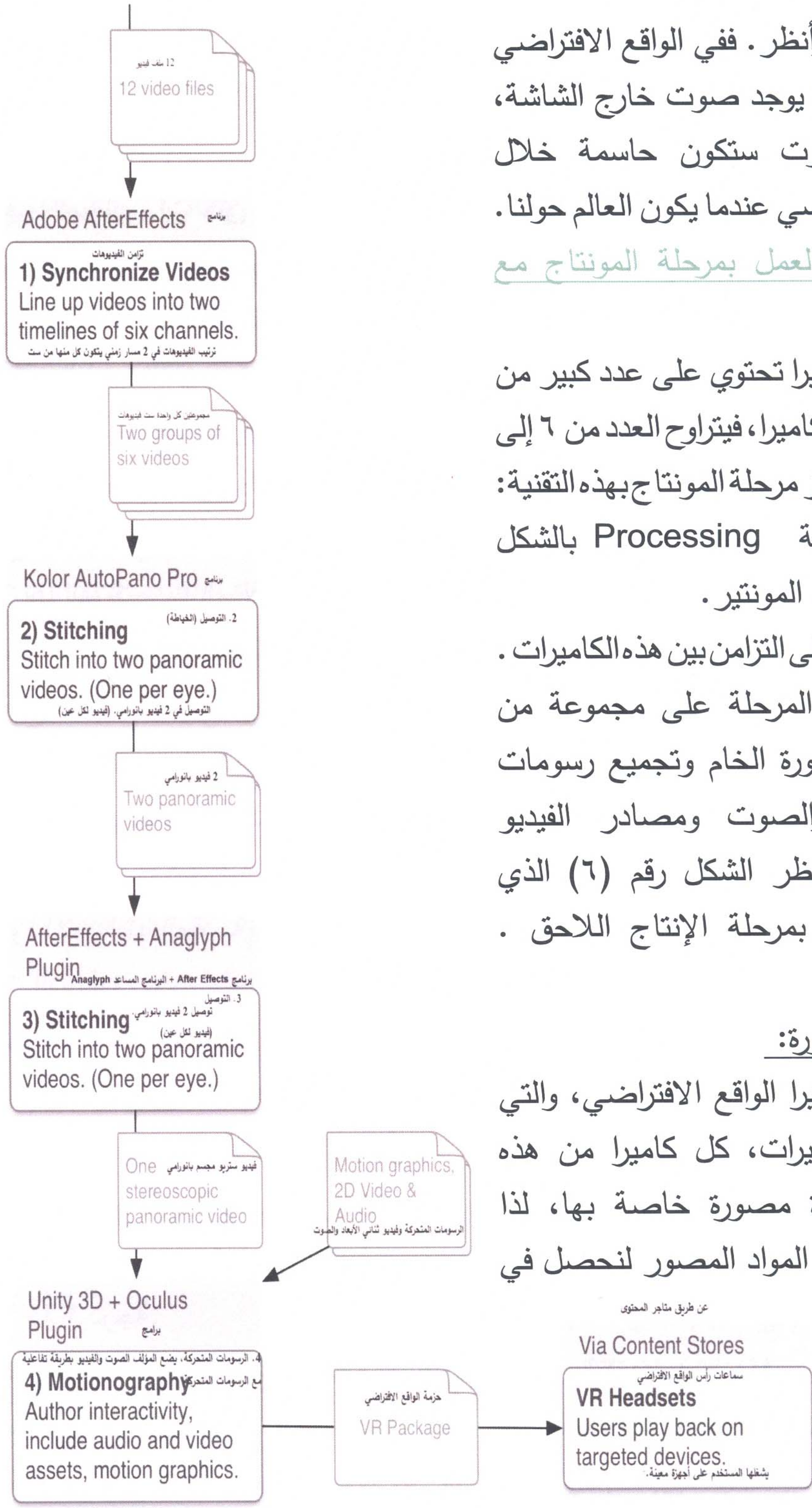
٢- كيفية المحافظة على التزامن بين هذه الكاميرات.

وعليه، تشتمل هذه المرحلة على مجموعة من توصيل المواد المصورة الخام وتجميع رسومات الحركة التفاعلية والصوت ومصادر الفيديو الأخرى المتنوعة. انظر الشكل رقم (٦) الذي يوضح سير العمل بمرحلة الإنتاج اللاحق.

الخطوة الأولى:

توصيل المواد المصورة:

فبما أننا نصور بكاميرا الواقع الافتراضي، والتي هي أساسا عدة كاميرات، كل كاميرا من هذه الكاميرات تنتج مادة مصورة خاصة بها، لذا يتوجب جمع كل هذه المواد المصور لنحصل في



الشكل رقم (٦)

النهاية على فيلم ٣٦٠ درجة. تكون طريقة توصيل وجمع هذه المواد كما هو موضح بالشكل رقم (٦). وفيها يقوم المونتير بجمع ملفات الفيديو الخام من كاميرات الواقع الافتراضي مثل الكاميرا Go-Pro وإدخالها في برنامج مؤثرات فيديو مثل برنامج Adobe After Effects حيث يتم عمل مسار زمني للعين اليمنى ومسار زمني للعين اليسرى، ولكل مسار زمني ست قنوات فيديو متزامنة؛ واحدة لكل قطاع من زاوية ٣٦٠ درجة عند هذه اللحظة يقوم المونتير بتصحيح الألوان ودرجة التعريض ليكون العمل متناسقا (ولكنه لم يصل للكمال بعد).

الخطوة الثانية:

عمل فيديو بانورامي:

يعمل المونتير على نظام برنامج يدعى Autopano Giga من إنتاج شركة Kolor ، حيث يأخذ المونتير قنوات الفيديو الست لكل عين، والتي أنتجت في الخطوة السابقة ويوصلها في ٢ فيديو بانورامي؛ واحد لكل عين، كما يعمل المونتير أيضا على جعل الألوان والتعريض أفضل.

الخطوة الثالثة:

عمل فيديو 3D:

يعود ٢ فيديو مرة أخرى لبرنامج After Effects، وباستخدام البرنامج المساعد Anaglyph يتم جمعهما في فيديو بانورامي مجسم واحد ليصبح ثلاثي الأبعاد.

الخطوة الرابعة:

التخطيط للحركة في الواقع الافتراضي:

في الرسم الموضح أعلاه، حيث تتشكل أساسا تجربة المتفرج، تبدأ القصة في اكتساب شكلها المتجانس صنعت رسومات الحركة Secret Location في برامج Unity 3d و Oculus.

الخطوة الخامسة :

تصور مسبق للأحداث:

يستخدم المونتير برنامج Visionary VR حيث يتيح هذا البرنامج تعايش المونتر الكامل في الواقع الافتراضي، فيعمل البرنامج تصورا مسبقا للقصة بزاوية ٣٦٠ درجة، مضيفا جميع التفاصيل الأخرى والتي لا تكون حتى مكتوبة في النص، وأكثر ما يميزه أنه يتيح لفني الواقع الافتراضي VRographer التقسيم بنظره المناظر إلى منطقة مشاهدة سلبية حيث تقع الحركة الأساسية ومنطقة ثانوية تفاعلية يُمكن للمُشاهد التجول بها. يكون دور المخرج مع المونتير معالجة الخط الزمني ثلاثي الأبعاد، واختيار زوايا الكاميرا والقطع فيستطيعان عن طريق تقسيم المشاهد إلى منطقة مُشاهدة سلبية حيث تقع الحركة الأساسية ومنطقة ثانوية تفاعلية حيث يوقف النظر إليها السرد الروائي، وتستطيع التجول فيه في الوقت الذي ترغب. ويقدم برنامج Visionary مفهوم تقسيم العالم ثلاثي الأبعاد إلى قطاعات، تفصل الخط الروائي عن أي شيء آخر فبينما ننظر إلى المنطقة الأساسية primary، يتدفق السرد الروائي مثلما يحدث في الفيلم السينمائي، وينظر المُشاهد إلى المكان الذي يختاره المخرج، ولكن النظر بعيدا والإشارات الحسية تخبرك بالدخول في منطقة ثانوية secondary يتوقف فيها السرد الروائي، ويمكن أن تشمل هذه الإشارات خط حدود متقطع أو تظليلا ضبابيا أسود أو حركة متباطئة في الأحداث.

وبمجرد أن ينظر المُشاهد إلى المنطقة الأساسية مرة أخرى، تستأنف الحركة وتعود الروح إلى القصة. يعمل البرنامج بشكل عام بذكاء لضمان عدم فقدان المشاهد لأي شيء مهم.

ثالثًا: برامج المونتاج المُستخدمة:

لحسن الحظ في الوقت الذي نبتكر فيه قواعد مونتاج متماسكة للواقع الافتراضي، فالعديد من البرامج التي سنحتاج إليها من أجل المونتاج قد تم تطويرها بالفعل، وإن كانت قليلة بعض الشيء، ولكننا نجد أن العديد من الشركات المتخصصة في تصميم برامج المونتاج قد اتجهت و بقوة في مجال الواقع الافتراضي.

فمثلا برنامج «أفيد» الأخير Media Composer v.8.5 يمكنه إدخال المادة المصورة المتعددة لكاميرات الواقع الافتراضي، والتي تم توصيلها مع بعض باستخدام برنامج آخر مثل Boris FX Continuum Complete فعند هذه اللحظة، يطلق على فيديو ١٨٠ درجة أو ٣٦٠ درجة «بانوراما متساوية المستطيلات». يقول (ديف كولانتوني)© «في الوقت الحالي يحتاج برنامج Avid Media Composer إلى بانوراما متساوية المستطيلات متصلة بالفعل بحيث يمكننا عمل مونتاج لها تماما مثل تصوير الكاميرات المتعددة وبما أن برنامج Avid Media Composer يستطيع بالكامل التعامل مع جودة 4K داخل الوضوح العالي الرقمي غير المتتالي القابل للتمديد من أفيد DNxHD والملفات الكبيرة لمونتاج الاستريو المجسم ثلاثي الأبعاد، فلدينا تقنية ليست بعيدة عن تناول بيئة مونتاج الواقع الافتراضي». وعلى الجانب الآخر، ستصدر شركة أدوبي نسختها التالية من برنامج Premier Pro CC NLE في أواخر هذا الصيف مع إمكانات تدعم مونتاج الواقع الافتراضي، حيث يقول (بيل روبرتس)* «وضعنا بعض المزايا الأساسية المتماسكة بالفعل لمونتاج الواقع الافتراضي، وبما أن الصورة متساوية المستطيلات يمكن أن يصل مقاسها بسهولة إلى 8K، فقدرتنا على التعامل مع أحجام الملفات الكبيرة أمر مهم للغاية للريادة في مجال الواقع الافتراضي".

ترى الباحثة أنه وإن عُدّت برامج المونتاج الآن على أصابع اليد الواحدة غير أنه في غضون عدة أشهر ستتنافس الشركات على تصميمها، وتقديم العروض على أي من الأسرع والأسهل في الاستخدام، فالواقع الافتراضي هو بحق مستقبل صناعة السينما.

رابعا: مهارات مونتير أفلام VR وثقافته:

كل تقنية جديدة تأتي ومعها أعباء ومهام جديدة تُضاف للمونتير إلى جانب عمله الأساسي، لذا كان لزاما عليه دراسة كل ما هو جديد ومستحدث خاصة بمجال المونتاج، وإن كان المونتير مع أفلام 2D و 3D كان لا يزال داخل دائرة المونتاج التقليدية وقواعد القطع السلس، لكنه مع تقنية VR قد خرج عن هذا الإطار، فقد أصبح تحديد لحظة الانتقال بيد المصور وليس المونتير. وكما ذكرت الباحثة سابقا أنه كان على

© مدير إدارة المنتجات في شركة (أفيد).

* مدير إدارة منتجات الفيديو الاحترافية في شركة أدوبي

المونتير استعادة مهامه من المصور عن طريق توظيف الصوت بشكل جديد يخدم دوره، ونحن الآن بصدد الحديث عن المهارات التي يجب أن يحظى بها مونتير VR، وماهية الاختلاف الذي حدث جعله يضيف مهارات أخرى.

من خلال الدراسة لاحظت الباحثة الآتي:

أنه لا يوجد بأفلام VR ثبات لجهاز بعينه بأيّ مرحلة من المراحل؛ بمعنى أنه مثلا قد جرت العادة بأفلام 2D استخدام برنامج Bridge لضبط جودة الصورة[1] بمرحلة المعالجة Processing، وبرنامج Final cut بأعمال المونتاج، ولكن مع أفلام VR لا يوجد نظام ثابت حتى الآن، وذلك لأن البرامج محدودة ونظام العمل مازال قيد الاكتشاف، وأصبح أي جهاز متاحا ويحقق الهدف دون النظر إلى كونه الأفضل من عدمه.

عهدنا مع أفلام 2D و 3D أن كل مرحلة من مراحل الفيلم لها كيانها وأجهزتها الخاصة، والوقت التي تستغرقه، بالإضافة إلى تحديد مهام العاملين بها، ولكن مع تقنية VR فالوضع مختلف تماما، فعلى الرغم من معرفة الخطوات الخاصة بها إلا أن البرامج المتاحة تحتاج إلى مزيد من التخصصية؛ فبعض الخطوات بهذه التقنية تُنفذ على أجهزة ليست معدة لتقنية VR، ولكنها فقط لتؤدي الغرض، والنتيجة في النهاية قد تكون غير مرضية.

لا توجد مراحل محددة ، فمثلا نجد بأفلام 2D مراحل واضحة مثل مرحلة المعالجة Processing والمعالجة اللاحقة Post-Processing، مرحلة الإنتاج Production والإنتاج اللاحق Post-production ، ولكننا مع أفلام VR نجد أن كل خطوة من خطوات مونتاج الفيلم تحتوي على جميع المراحل؛ فمثلا الخطوة الأولى (السابق ذكرها ص١٨) والتي أطلقنا عليها (توصيل المواد المصورة) تحتوي أيضا على معالجة للمواد المصورة، وضبط جودة المواد المصورة ، وأيضا استخدام لبرنامج After effect، لجمع هذه المواد على مسارين، وهو من ضمن برامج المعالجة اللاحقة.

مرحلة المونتاج لم تعد مقتصرة على تركيب اللقطات، فنجد مثلا في الخطوة الرابعة ص ١٨ أن المونتير يقوم مع المخرج بالتخطيط للحركة من خلال برامج أقرب لبرامج الجرافيك منها لبرامج المونتاج مثل Unity 3d .

أصبحت مرحلة تركيب الصوت والمؤثرات الصوتية جزءا من أعمال المونتاج. قديما كان بعض المونتيرين من أمثال: أ/ سعيد الشيخ يحرصون على تواجدهم أثناء تركيب شريط الصوت والمكساج وكان هذا أمرا اختياريا يترفع عنه الآن العديد من المونتيرين، ولكن مع تقنية VR أصبح حتميا على المونتير التواجد أثناء تركيب شريط الصوت إن لم يقم هو نفسه بتركيبه، لأن هذه المرحلة قد أصبحت جزءا مهما من عمله.

سوف يتم العرض لهذه الأفلام على أجهزة طاقم الرأس، إذن فلا توجد مرحلة للعرض، وبالتالي، طريقة إخراج العمل ستكون وفقا للشكل الذي يتناسب مع طاقم الرأس.

ومن كل ما تقدم نجد أن المونتير في أفلام VR

[1] صفاء زهير (المعالجة والمعالجة اللاحقة مرحلتان جديدتان على صناعة الفيلم)الفن المعاصر – 2016، ص17.

وجب عليه التالي:

دراسة برامج مثل Visionary VR ، والتي تساعده علي التصور المسبق للأحداث .

دراسة كل ما يخص التصحيح اللوني بشكل جيد، لأنه في كل خطوة من خطوات العمل بمرحلة المونتاج - السابق ذكرها- نجد أن المونتير يعيد ضبط جودة الصورة والتصحيح اللوني.

دراسة برامج التخطيط للحركة مثل برنامج Unity 3d والذي يقوم بالعمل عليه أثناء مونتاجه للعمل.

دراسة برامج مونتاج أفلام VR، فعادة يتم المونتاج على أكثر من جهاز واحد.

دراسة لبرامج الصوت لإتمام أعمال المونتاج، والعلم جيدا أن مرحلة المونتاج تتم بأفلام الواقع الافتراضي على مرحلتين هما:

ا- تركيب الصورة.

ب- تركيب شريط الصوت.

الخلاصة:

في النهاية، وجدنا أن أفلام الواقع الافتراضي قد جعلت من مهمة المونتير مهمة غاية في الصعوبة؛ فتقريبا هو من يتحمل معظم أعمال الفيلم الشديدة الدقة، والتي من شأنها إنجاح العمل من عدمه. علاوة على إضافة مهام خارج تخصص دراسته مثل الصوت والتخطيط للحركة وأعمال الجرافيك والتصحيح اللوني وبرامج التصور المسبق للحركة، وغيرها من الأعباء الجديدة على مهنة المونتاج، لما أصبح من الضروري الإعداد له أثناء مرحلة الدراسة، وإضافته للمناهج الدراسية بالمعاهد المتخصصة.

ثبت المراجع

1-الكتب:

1- Barclay Steven, The new in Digital Intermediate Cinema, Focal Press,2005 .

2-Barclay Steven, The Motion Picture Image From Film To Digital, Focal press, U.S.A.2002 .

3-Billups Scott, Digital Moviemaking, focal press, 2001.

4-Brian Mc Kernan, Digital Cinema, Mc GrawHill, U.S.A, 2005.

5- Clark Barbara / Spohr Susan J., Guide to Post Production For TV & Film managing the process, Focal Press, U.S.A, 2002.

6- David Leathers, Production Considerations For DTV, National Association Of Broadcasters, DC, 2001 .

7- Edward Buscombe, Cinema Today, Massachusetts Press, Boston, U.S.A, 2005 .

8-Emmer Michelle, Mathematics, Art, Technology and Cinema, Clevel Press, U.S.A, 2003.

9- Fuery Patrick, New Developments in film Theory,Scholarly and Refence Division, NY,2006 .

10- Jaime Fowler, Editing Digital Film, Focal Press, U.S.A, 2001 .

11-Jerald Jason,The VR Book,Human centered ,2015

12-Linowes Jonathan, Unity Virtual Reality Projects ,Focal Press,2015

13-Manovich Lev, The Language Of New Media, The MIT Press, U.S.A, 2002 .

14-Marcus Gillezeeau, Practical Guide to Production and Technology in film, TV and new Media, Currency Press. 2004

15-McCaffrey Mitch, Unreal Engine VR Cookbook: Developing Virtual Reality with UE4,focal Press,2017

16-Nite sky, Virtual Reality Insider: Guidebook for the VR Industry, New Dimension Entertainment, Nov 1, 2014

17-Parisi Tony,Learning Virtual Reality: Developing Immersive

Experiences and Applicationsfor Desktop.web.and mobile,Focal press,2016

18-Taylor Thom & Hsu Melinda, Digital Cinema, Michael Wiese Productions, DC,U.S.A, 2003 .

19- Wheeler John, Future Cinema : The Cinematic Imaginary after film (Electronic, Culture, History, Theory, and Practice) MIT Press, U.S.A, 2003 .

20- Willis Holly, New Digital Cinema : Reinventing The Moving Image, Columbia University., U.S.A, 2005 .

٢-الدوريات والمجلات:

1- satellite feature disturb to local Anderson cress, «Test sites»,Variety,December19,2006,p.93

2- cinema ATSC, « Guide To The Use Of The ATSC DigitalStandard «, Washington, DC, Dec, 2005 .

3 -Glickman,R., «Tech talk : an available high resolution video orter,February,2005system» The Hollywood Rep .

4- -Green ,R.& Morss ,D. «Production Experience with highdefinition television» ,SMPTE Journal,February,2005 .

5- Fantel H ,»TV methods change film making», new your Times,March12 2007 .

6- e Nielsen M. Segers «Hollywood›s high frontier :themergence of electronic cinema» journal of film and video 36,2003, spring .

7- PC›s & TV›s, PC Computing, Oxford University Press, 1993.

8- TV –Seeks Sinclair, A Second Method to transmit Digital Signals, Dow Tones, New York, October, 7 2002 .

الإضاءة من عصر ما قبل الصمامات إلى أشباه الموصلات

أ.م.د. عمرو صلاح أمين

تعتبر الصورة من أهم وسائل الاتصال والتواصل ما بين البشر فنجدها قد ساهمت فى المعرفة عبر التعبير ونقل الأفكار والأحاسيس ومن ثم اكتساب المعارف والخبرات، ومع انتشار وتغلغل الصورة فى شتى مناحى الحياة الإنسانية على كوكبنا من تعليم وإعلام وتجارة وصناعة وصحة وأمن... إلخ عبر الصحف والمجلات والإعلانات وشاشات السينما والتلفاز وشبكة المعلومات، حيث أطلق البعض على هذا العصر "عصر الصورة"[1] حيث نجد أن الضوء والإحساس به وما ينشأ عنه من ظل وتأثيرات حسية هو أحد المكونات الأساسية فى تشكيل وتكوين أغلب الصور سواء المرسومة باليد أو حتى التى يتم تصميمها عبر الحواسيب، فضلا عن كونه العامل الأساسي الذى لا غنى عنه فى التصوير الضوئي الذى بُني عليه فن السينما وما تلاه من فنون التليفزيون الاعتيادية ثم الرقمى، وصولا إلى الصور عالية التمييز High Definition، وفائقة التميز Ultra High Definition، أو ما بات يعرف بالسينما الرقمية Digital cinematog-raphy، وكذلك ما قد ينبنى عليها من فنون مستقبلية.

ويعتمد التصوير الضوئى فى تكوينه على عناصر ثلاث؛ أولها وجود الضوء وثانيها وجود سطح حساس يتأثر بالضوء، أما الركيزة الثالثة فهى وجود آلية ما لتعريض السطح الحساس للضوء بالكيفية التى تسمح بتسجيل صورة صحيحة التعريض واضحة التفاصيل.

وبالنظر إلى الضوء كأحد تلك العناصر نجده شكلا من أشكال الطاقة، لا يفنى ولا يستحدث من العدم، وهو موجات كهرومغناطيسية لاحظها وتعرف عليها الإنسان عبر رحلة وجوده على كوكب الأرض منبعثة من الشمس المصدر الأساسي والرئيسي للطاقة والدفء على كوكبنا، وكذلك لاحظ ضوء النجوم ونور القمر فقدسها البعض وعبدها آخرون، ثم ما لبث مع تطور فكره وعلمه أن طور مصادره الخاصة للإضاءة، والتى يستطيع أن يتحكم فى توقيت توافرها فلا تغيب مع غياب أشعة الشمس، ويتحكم كذلك فى خواصها ومكانها بقدر أكبر بحيث يستطيع أن يتحرك ويضيء بها ما يريد حيثما شاء وقتما شاء وكيفما شاء.

وبنظرة أكثر عمقا فى فنون التصوير الضوئي بمختلف أشكاله سواء الثابت أو المتحرك، نجد أنه عند التعامل مع الضوء يكون الأمر أكثر تحديدا ودقة، بحيث يتوجب التعامل مع الضوء بقدر كبير من التحكم مع السيطرة على مواصفاته كمًّا ونوعا ليتناسب –أولا– بدقة مع متطلبات الوظيفة التقنية للضوء فى العمل الفني من حيث التوافق مع ما يتطلبه السطح الحساس لتسجيل صورة صحيحة التعريض والألوان، ثم ما يلبث الأمر أن يتخطى ذلك وصولا إلى تحقيق الدور الفني والإبداعي الملائم للتواصل البصرى الفعال والملازم للتشكيل الفني المعبر للصورة بما يلائم طبيعة عملية السرد الدرامي، وبما قد يشتمل عليه من تشكيل للجماليات المختلفة للصورة مع الإيحاء بالمكان والزمان المراد إعلام أو إيهام المشاهد بهما لتحقيق السرد بالشكل المستهدف.

أما عن آلة التصوير والتى تمثل الضلع الثالث لعملية التصوير الضوئي فنجد الأمر فى العمل الاحترافي وقد تعدى الحاجة لآلية تسجيل صورة صحيحة التعريض إلى آلة تحقق ذلك مع إتاحة الإمكانات المختلفة التى تساعد المصور على تسجيل الصورة بالكيفية والشكل والتأثير الذى يطمح إلى تحقيقه عبر التحكم فى تعريض السطح الحساس للضوء ليس فقط كمًّا وزمنًا وفى معدل الكدرات فى الثانية الواحدة بل تتحكم أيضا فى الألوان وفى دقة التمييز Resolution وجودة الصورة أيضا، عبر اختيار أسلوب التشفير ونمط الضغط Compression لتسجيل معلومات الصورة فى آلات التصوير الرقمية الحديثة؛ وكل ذلك مع توافقها لأقصى مدى ممكن مع المتطلبات المختلفة والظروف التى قد تتوافر أو تطرأ فى وقت وبيئة التصوير كالتغير فى كم أو لون الضوء نتيجة مرور الزمن فى يوم ووقت التصوير، وكذلك التغير فى الظروف المناخية.

ومنذ البدايات الأولى للسينما، تتلاحق التطورات بشكل سريع فى آلات التصوير والأفلام الحساسة والعدسات، ويواكب ذلك التطور فى معدات الإضاءة وإن كان بدرجة أقل بعض الشيء فى أكثر الأحيان، حيث جاءت التطورات أسرع فى مجال الأفلام الحساسة وآلات التصوير، أما

الإضاءة فتتطور بشكل لاحق نسبيا للتوافق معها أو لملائمة طبيعة عملية تصوير الفيلم من توافق بدرجة أكبر مع أماكن وظروف التصوير، وبالتالى لإضافة المزيد من الإمكانات التقنية والتعبيرية لمدير التصوير.

فـ(كما هو معلوم) مع البدايات الأولى للسينما، كان الفيلم الحساس للضوء المتاح آنذاك بطيء الحساسية؛ لذلك حين دعت الحاجة للتصوير الداخلى كان يتم التصوير على ضوء الشمس لإتاحة أكبر كم ممكن من الضوء المطلوب لتعريض الفيلم فى بلاتوهات ذات حوائط وأسقف زجاجية مبنية خصيصا بحيث تتيح نفاذ ضوء الشمس ونور النهار إلى الداخل عبر حوائط وأسقف زجاجية أشبه ما تكون بمنشور مستطيل القاعدة Rectangular prism يعلوه منشور مثلث الشكل Triangular prism كما فى حالة ستوديو Black Maria أول هذه الاستديوهات الذى بناه "توماس أديسون" فى معامله فى نيوجرسى سنة 1893 بتكلفة بلغت آنذاك 637, 67 دولار أمريكى (انظر الشكلان 1و2).

وكما يظهر فى (الشكلين 3أ و3ب) نلاحظ "آنابيل ويتفورد" Annabelle Whitford سنة 1894 تؤدى رقصة الفراشة فى ستوديو Black Maria، بينما الإضاءة الساقطة عليها هى إضاءة قببية نتيجة سقوط ضوء الشمس الحاد عليها من أعلى بشكل مباشر، وهو الأمر الذى تم معالجته فيما بعد من خلال شد إطارات من قماش الموسلين للتحكم فى الضوء الذى يصل لموضوعات التصوير، وهو ما مثل تطورا نوعيا فى شكل الضوء.

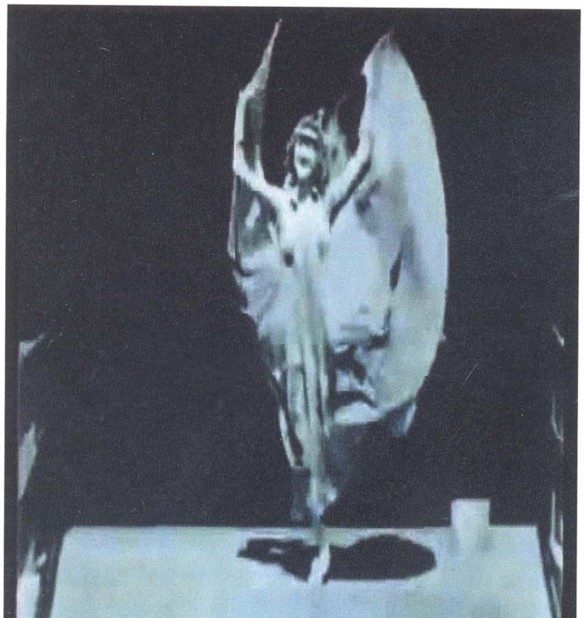
الشكلان 3أ، 3ب يظهران آنابيل ويتفورد" An-nabelle Whitford سنة 1894 تؤدى رقصة



(شكل رقم 1) ستوديو بلاك ماريا



شكل رقم 2 صورة من فيلم هوجو [2] تمثل الاستوديو الزجاجى لجورج ميليه



(شكل رقم 3ب)



(شكل رقم 3أ)

الفراشة فى ستوديو Black Maria)
ثم مع التطور فى حساسية الفيلم للضوء والحاجة لقدر أكبر من التحكم وتوفير الضوء اللازم للتصوير صناعيا فى مختلف الأوقات وللحد (بعض الشيء) من الآثار غير المرغوب فيها للضوء الطبيعى، والذى لا يمكن التحكم فيه وتوفيره طوال الوقت بالكم والشكل المطلوب؛ فتم استخدام ضوء لمبات بخار الزئبق[3] (Mercury Vapour) التى اخترعها "كوبر هويت" Cooper Hewitt سنة 1901، والتى كانت تبعث إضاءة زرقاء تميل للاخضرار تتراوح شدتها مابين 500 إلى 300000 ليومن بحسب التيار المار عبرها، إلا أنها لم تستمر طويلا كمصدر لإضاءة الأفلام.
دخول أقواس الكربون الكهربية إلى عالم الإضاءة السينمائية:
تلقفت سريعا الصناعة الناشئة مصدرا جديدا للإضاءة، وإن لم يكن جديدا تماما فتم استخدام إضاءة أقواس الكربون الكهربية Arc Lamps والتى تميزت بكثافة الضوء المنبعث منها؛ فاستخدِمت فى البداية لإضاءة الطرق[4] والمبانى ذات المساحات الكبيرة للأغراض الصناعية (شكل رقم4)[5]، ثم من بعد ذلك استخدمت فى المسرح؛ فأخذتها السينما عنه كما أخذت منه الكثير من تقاليده وحبكاته، فكانت تلك الكشافات ملائمة بدرجة كبيرة للصناعة الفنية الوليدة نظرا للكم الكبير من الضوء الذى ينبعث منها والذى يتلائم من حيث الأطوال الموجية مع الحساسية الطيفية للأفلام المتاحة آنذاك (الأفلام



(شكل رقم4)[5] يظهر فيه استخدام أقواس الكربون لإضاءة المبانى ذات المساحات الكبيرة للأغراض الصناعية

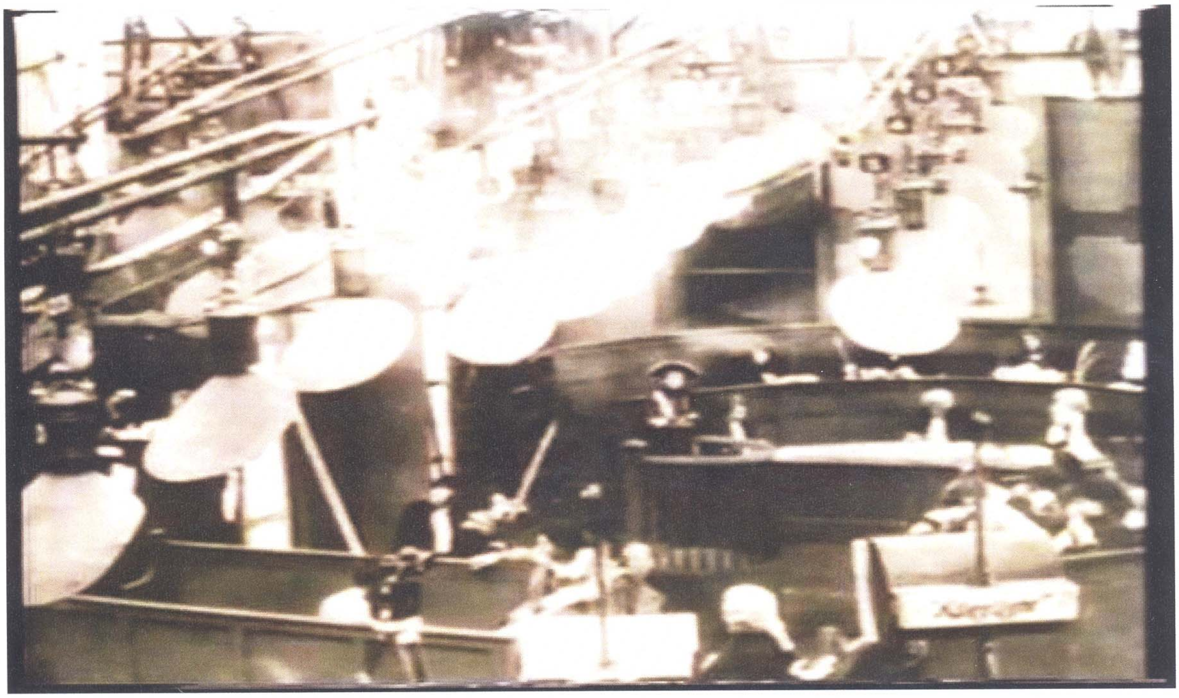


(شكل رقم 5) تظهر فيه كشافات الإضاءة مثبتة عموديا ودون نواشر للضوء

الأورثوكروماتيك Orthochromatic) الحساسة للأزرق والأخضر.

وجاء توظيف الإضاءة الصناعية فى البدايات تحقيقا للغرض الكمى للإضاءة، فكان يتم تثبيت اللمبات فى شبكة أعلى الديكور بحيث يسقط ضوؤها بشكل عمودى على موضوعات التصوير (Top Light) للحصول على الكم اللازم من الضوء لإحداث التعريض الصحيح على الفيلم بغض النظر عن الدراما وجماليات الرسم بالضوء، (شكل رقم5) حتى مع إضافة مشتتات للضوء لإضفاء بعض النعومة على الصورة (شكل رقم6 إلا أن زاوية سقوط الضوء بشكلٍ عام كانت هى الزاوية نفسها فظلت الإضاءة قببية على الأجسام المُصورة والموضوعات فيما يشبه إضاءة الشمس وقت تعامدها على الأجسام المختلفة، كما يظهر فى (شكل رقم 7) فنجد الأجزاء الأفقية من الأجسام المصورة تظهر عالية النصوع مقارنة بالأجزاء الرأسية من الأجسام نفسها كنتيجة لزاوية سقوط الإضاءة عليها.

ومع أخذ السينما للكثير من تقاليد المسرح ودخول العديد من أصحاب الخلفية المسرحية إلى عالم الفن السينمائى، أخذت كذلك الشكل المميز للتعبير الدرامى بالضوء وتأثيرات المصادر المختلفة الذى ابتدعه بعض المسرحيين أخذا عمن سبقهم من التشكيلين مضيفين رؤاهم الخاصة وهو مما أثر إيجابا بدرجة كبيرة على السرد المسرحى، فتأثرت السينما بالتعبير الدرامى للإضاءة والظلال والأضواء الملونة التى صممها السويسرى "آدولف آبيا" 1928 - 1862) Adolphe Appia) وبخاصة ما قدمه لعروض أوبرات "فاجنر"، والتى وظف وتعامل فيها مع الظل كعنصر مؤثر فى التعبير والإيهام بواقع المنظر المسرحى لإضفاء



(شكل رقم 6)



(شكل رقم 7)

البعد الثالث والتناغم مع حركة الممثلين والحدث على المسرح، وكذلك أيضا تأثرت السينما بمسرح ديفيد بيلاسكو «David Belasco» (1853 – 1931) فكان ذلك بدايات لتبلور الدور الفني للإضاءة فى مساندة الدراما وللتعبير عنها، وخاصة مع التطور الذى دخل على معدات الإضاءة بنهايات العقد الأول من القرن العشرين فى الولايات المتحدة، وظهر أثر ذلك فى أعمال جريفيث ذى الخلفية المسرحية، وسيسل دى ميل الذى تلقى فترة تدريبه الأولى وعمل أيضا مع «بلاسكو» قبل عمله بالسينما، فاقتبس الإضاءة الدرامية لمسرح بلاسكو ودمجها مع تكنولوجيا السينما الناشئة آنذاك، فتطور شيئا فشيئا توظيف الإضاءة جماليا ودراميا، وقد تحقق ذلك على أيدى مصورين متميزين من أمثال «بيلى بيتزر» Billy Bitzer الذى تمكن من تحويل أفكار ورؤى جريفث إلى صور ملموسة على السلسلويد، ومن ثم إلى الشاشة والتى اختلفت صورتها كثيرا عما سبقها من أعمال، وكذلك و"جون سايتز" John F. Seitz بأسلوبه المميز الذى يحاكى فيه لوحات ريمبرانت من حيث توزيع مساحات الإضاءة والظلال وطبقة الإضاءة المنخفضة فى كثير من الأحيان.

ويعد فيلم "The Cheat" من إخراج سيسل دى ميل وتصوير "ألفين وايكوف"[6] Alvin Wyckoff من أوائل الأفلام التى تم إضاءتها كاملا اعتمادا على الإضاءة الصناعية، حيث استعان فيه دى ميل بـ "ويلفريد بكلاند" -Wilfred Buckland مصمم مناظر "ديفيد بلاسكو"، حيث أصر (بكلاند) على استخدام الإضاءة الصناعية بشكل كامل، وهو ما حققه مع المصور "ألفين وايكوف"[6]، وساد استخدام كشافات أقواس الكربون الكهربية "Klieg light"[7] والتى كانت تبعث كمًّا كبيرا مبهرا من الضوء وكانت آنذاك دون سطح واقٍ من الأشعة فوق البنفسجية مما كان يتسبب فى حروق جلدية وآلام بالغة فى أعين الممثلين عند النظر إليها.

أما عن إضاءة كشافات أقواس الكربون الكهربى Carbon Arc فكانت إضاءتها تتميز –فضلا عن كم الضوء الكبير المنبعث منها– بحدة الظلال الناتجة عنها، ""تتميز بالتباين المرتفع Hard Light دون تدرج فى شدة الإضاءة بين المناطق المضاءة ومناطق الظلال، أى تكون أشعتها محددة تماما Sharply Defined"[8] فكانت بذلك عند دخولها عالم الإضاءة السينمائية هى الأفضل للاستخدام مع الكشافات التى تحتوى على نظام بصري لتجميع الضوء والتحكم فيه نظرا لدقة حجم الجزء الباعث للضوء، وهو ما ناسب الحاجة الإبداعية لعملية الرسم بالضوء على الشاشة. يقول مدير التصوير "جون آلتون Jhon Alton" "فى الأفلام الأسود والأبيض عندما كنا نريد تأثير ضوء الشمس والقمر أو أى ضوء حاد ومركّز، فإننا نستخدم إضاءة الأقواس الكربونية" [9].

خصائص إضاءة أقواس الكربون الكهربية:

– 90 % من الضوء ينبعث من منطقة صغيرة نسبيا فينتج عنها ظلال محددة وحادة، وهى منطقة الفوهة (Crater) من القضيب الموجب فى الأنواع القديمة منه أو من الكرة الملتهبة ما بين القضيبين نتيجة احتراق الشوائب المُضافة

فى مركز القضيبين الكربونيين.

– ينبعث منها كم ضوئي كبير ناصع مركز وحاد، نظرا لدقة مصدر الضوء (القوس الكهربى الناشئ ما بين القطبين)، فيكون الضوء براقا أشبه ما يكون بضوء الشمس.

– تعمل بتيار مستمر فتحتاج مولدا كهربيا خاصا أو ستوديوهات مجهزة بمصدر للتيار المستمر (DC) .

– لا تُحدث ارتعاشا ظاهريا للإضاءة على الشاشة (التأثير الستروبوسكوبى)[10] مهما زاد معد الكدرات فى الثانية نتيجة اعتمادها على التيار المستمر.

– تستهلك قدرا كبيرا من الطاقة الكهربية، (هناك كشافات تعمل ب35 أمبير وأخرى تتطلب تيارا يتراوح ما بين 150، 225 أو 350 أمبير مما يستدعى وجود موازن كهربى (Ballast) يحافظ على ثبات فرق الجهد المستمر.

– تستهلك الكثير من وقت التصوير لتبديل الأقطاب الكربونية التى تتآكل تدريجيا مع الاستخدام.

– تحتاج عمالة مدربة للتعامل مع تلك الكشافات، فالأنواع الأولى منها كانت تحتاج عامل يقوم بضبط المسافة بين الأقطاب الكربونية بشكل مستمر للحفاظ على استمرارية القوس الكهربى، أما الأنواع الأحداث فزودت بمحرك يضبط ذلك آلياً.

– الكشاف الواحد يمكن أن نحصل منه على إضاءة بلون ضوء النهار أو بلون الإضاءة الصناعية من خلال تغير الأقطاب الكربونية للمستخدمة (White Flame Carbon– Yel–low Flame).

ينبعث الضوء كطيف مستمر من الفوهة cra–ter فضلا عن الطيف الخطي الناتج من تأين الغازات من القوس الكهربي من بين القطبين من الكربونيين (The flame of the arc stream) عند مرور تيار كهربي مستمر D.C.

بداية نهاية الأقواس الكربونية الكهربية:

استمرت إضاءة أقواس الكربون الكهربية كأساس للإضاءة الصناعية فى التصوير السينمائى إلى أن حدث تغيرا مهما فى العجائن الفوتوغرافية المخصصة للتصوير السينمائي، فجاءت لمبات التنجستن شيئا فشيئا لتحل محلها بعد أن ازدادت الحساسية الطيفية للأفلام، وكذلك حساسية الفيلم العامة للضوء. فمع التوسع فى استخدام الأفلام "بانكروماتيك" Panchromatic التى تستطيع تسجيل اللون الأحمر كدرجات رمادية بعدما كان يظهر كمساحة سوداء على الشاشة، بدأ البعض بتصوير بعض لقطات أفلامهم بخام "بانكروماتيك"[11]، والبعض قام بتصوير بعض مشاهد الفيلم بخام بانكروماتيك وباقى المشاهد الأخرى بخام أورثوكروماتيك كما فى فيلم "ملكة البحر" Queen of the Sea سنة 1918، والذى يعد أول فيلم يتم تصوير المشاهد الخارجية منه بالكامل بخام بان كروماتيك.

ثم بحلول سنة 1922، وبدعم من شركة كوداك، تم تصوير أول الأفلام السينمائية على خام بانكروماتيك من إنتاجها[12] وهو فيلم The Headless Horseman[13] وبذلك أصبح الطريق ممهدا لإمكانية استخدام لمبات التنجستن التى ينبعث منها ضوء أقل كثيرا من الأقواس الكربونية، فضلا عن طبية ذلك الطيف الضوئي

الذى يحتوي على وفرة فى الموجات الحمراء والصفراء مع شح ظاهر فى اللونيات الزرقاء التى كانت تحتاجها وتتأثر بها وتسجلها العجائن الفوتوغرافية "الأورثوكروماتيك".

وقد استغرق هذا التحول بعض الوقت[14]، إلا أنه فتح آفاقا أكثر رحابة لتوظيف أفضل للإضاءة نظرا لخفة وزن الكشافات وصغر حجمها نسبيا عن سابقتها حتى من قبل أن تدخل عليها التحديثات المتتالية التى أدت إلى المزيد من ضغط حجمها وطورت أداءها وكفاءتها، فكان التعامل معها منذ بداياتها الأولى وتوظيفها لضبط الإضاءة أكثر يسرا وسرعة.

بزوغ نجم إضاءة التنجستن فى عالم الإضاءة السينمائية:

تلقفت الاستوديوهات والشركات الكبرى المنتجة للأفلام فى الولايات المتحدة نوعية الإضاءة الجديدة على عالم السينما (التنجستن) سريعا وأيدته، نظرا لانخفاض تكلفة تشغيلها حسبما أظهر تقرير أكاديمية فنون وعلوم السينما التقني الأول الذى أصدرته سنة 1928[15]، حيث أظهر أحد عناصر الدراسة التى أجرتها عبر ستوديوهات الإنتاج أن تكلفة تشغيل تلك اللمبات تكاد تصل إلى نصف تكلفة تشغيل كشافات أقواس الكربون من حيث العمالة اللازمة واستهلاك التيار الكهربي وسرعة التشغيل وإنجاز العمل، وكذلك نفقات التشغيل واستبدال اللمبات والزمن اللازم لتبديل اللمبات التالفة مقارنة بما تحتاجه أقواس الكربون الكهربية[16].

وبعد أن أصبحت الأفلام "بانكروماتيك" فى المتناول ماديا بدرجة أكبر [17] بدأ حينئذ الاتجاه بشكل أكثر وضوحا إلى استخدام لمبات التنجستن، والتى وإن كان كم الضوء المنبعث منها منخفضا مقارنة بأقواس الكربون إلا أنها كانت أسهل فى التشغيل والنفقات الإنتاجية -كما أسلفت الذكر- نظرا لحاجة كشافات الأقواس لعامل لكل كشاف للحفاظ على ضبط المسافة بين القطبين.

ومنذ ذلك الحين، بدأت كشافات أقواس الكربون الكهربية تتوارى إلى الخلف إلا من بعض الاستخدامات الخاصة مثل الحاجة إلى ضوء شديد التركيز أو الحاجة لضوء بكثافة عالية، وهو ما كان عندما تم التصوير بنظام التكني- كولور بالألوان الذى يتم فيه التصوير على ثلاثة أفلام (Technicolor three-strip process) فعادت الحاجة إلى الأقواس الكربونية مرة أخرى نظرا لمشابهة ألوانها لضوء النهار وللكم الكبير من الضوء الذى ينبعث من كشافاتها، وهو ما توافق مع ذلك النظام للتصوير، وكانت أيضا هى الاختيار الوحيد للتصوير بالألوان فى ضوء النهار إلى أن أنتجت شركة "أوسرام" Osram الألمانية سنة 1967[18] كشافات ضوء النهار بنظام HMI، فكان ذلك النهاية لكشافات أقواس الكربون الكهربية.

إضاءة المصابيح المتوهجة:

يرجع اختراع المصابيح المعتمدة على الفتيلة المتوهجة إلى كل من الإنجليزى "جوزيف سوان Sir Joseph Swan" و"توماس أديسون" فى الولايات المتحدة سنة 1879، حيث اعتمدوا فى البدايات على فتيلة من الكربون، إلا أن آخرين فى أنحاء مختلفة من العالم[19] قد أدخلوا عليها العديد من التعديلات فتطورت الفتيلة الكربونية

إلى فتيلة من التنجستن على يد المجري "ساندور جست Sándor Just" والكرواتى "فرانجو هنامان Franjo Hanaman" سنة 1904، وتم تسويقها من قبل شركة "تنجسرام Tungsram" المجرية، ثم توالت التحديثات على الفتيلة مما زاد من شدة إضاءتها وليزداد عمر المصباح من 40 ساعة إلى 600 ساعة فيما بعد، إلى أن وصلت اللمبات فى شكلها الحالى إلى ما يزيد على 1000 ساعة عمل.

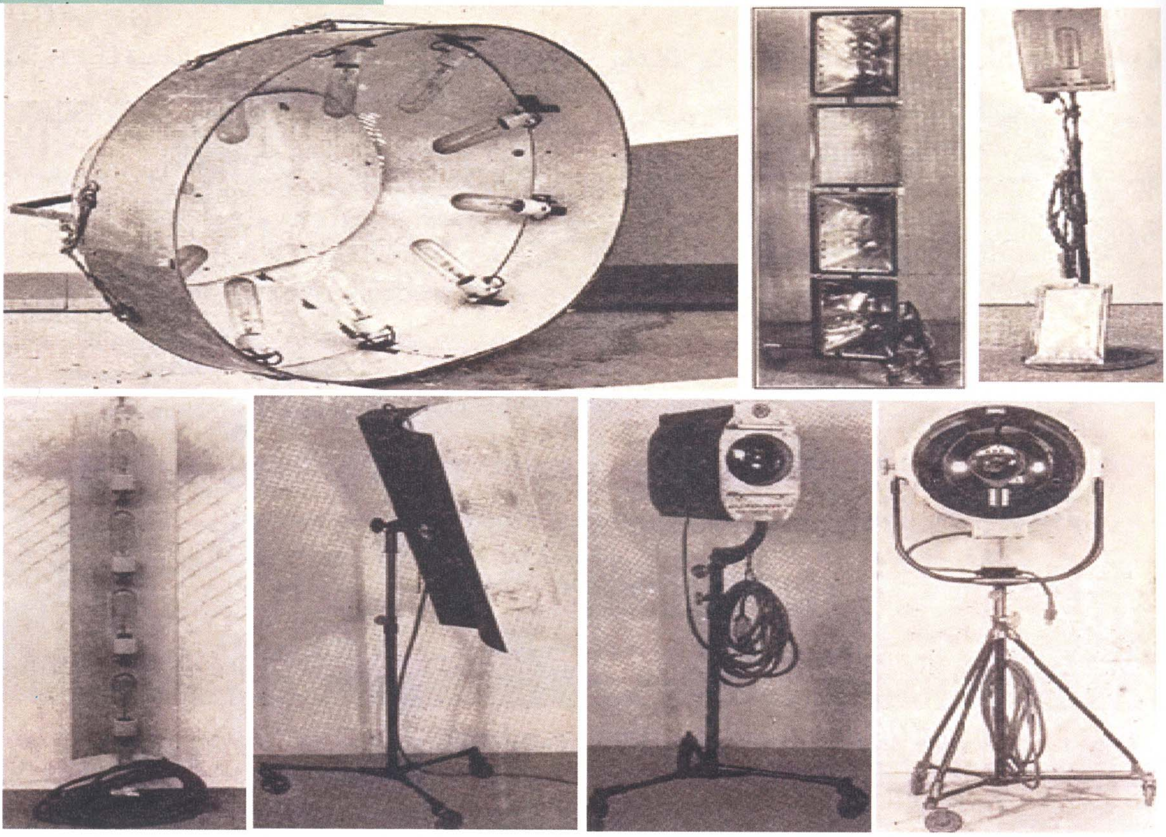
أما عن فكرة المصابيح المتوهجة من التنجستن فقد اعتمدت فى عملها (كسابقتها الكربونية) على مرور التيار الكهربى عبر فتيلة من مادة التنجستن العالية المقاومة لمرور التيار الكهربي، والتى تعتبر أعلى العناصر فى درجة الانصهار بعد الكربون، حيث ينصهر التنجستن عند 3422 مئوية، ويغلي عند 5930 مئوية ونظرا لمقاومته العالية لمرور التيار الكهربي عبره، فإن الفتيلة مع مرور التيار تسخن وتتوهج بل وتزداد مقاومتها أكثر لمرور التيار الكهربي عبرها بارتفاع درجة حرارتها. وكما أسلفت الذكر، كان وصول لمبات التنجستن والتى اشتهرت فى البدايات باسم "إضاءة مازدا" Mazda Lights لإضاءة الأفلام مُرحبا به بعدما توافقت الحساسية الطيفية للأفلام الخام مع درجة الحرارة اللونية لضوئها لعدة أسباب منها:

– سهولة وسرعة التعامل والضبط، وقابلية تلك النوعية من الكشافات للعمل بمجرد توصيل التيار للكشاف وضغط زر التشغيل.

– تنوع أشكال وصغر حجم كشافاته نسبيا (شكل رقم 8) مقارنة بالكشافات المستعملة آنذاك (أقواس الكربون الكهربية) بحيث صار من الممكن توظيفها لإضاءة الموضوعات المختلفة فى أماكن كان من المستحيل إضاءتها بالكشافات المتاحة من قبل.

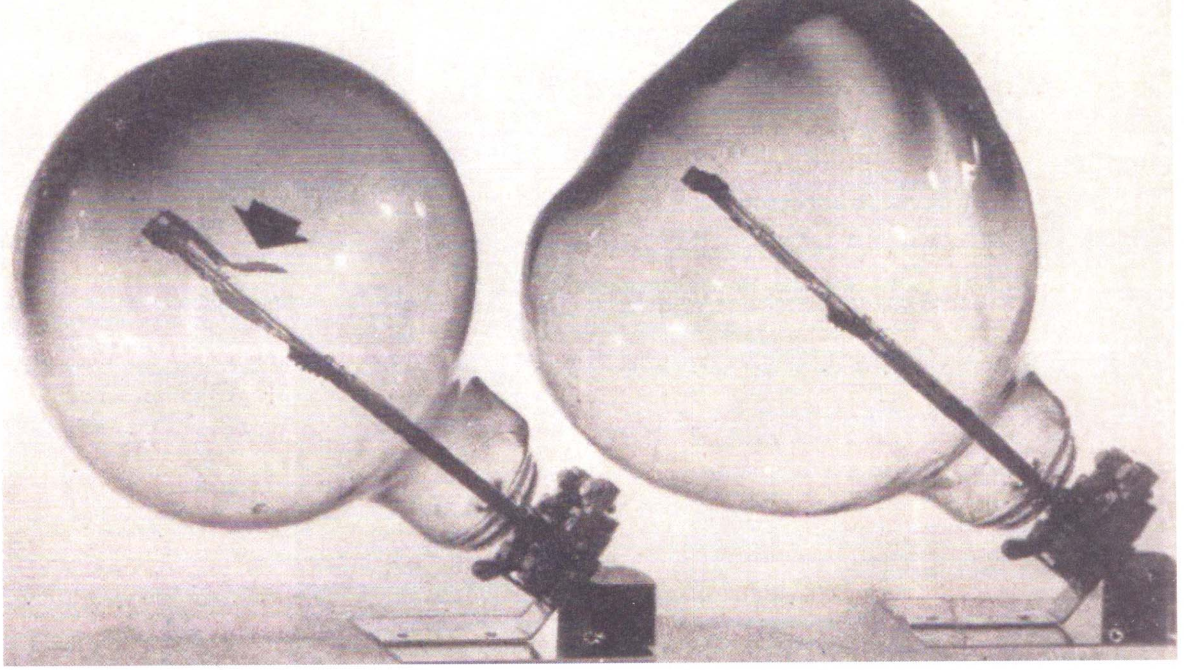
– انخفاض نفقات التشغيل وهو الأمر الذى حفز شركات الإنتاج للتوصية بها، حتى إن بعض شركات الإنتاج لم تعد تسمح باستخدام كشافات أقواس الكربون الكهربية داخل ستوديوهاتها إلا بإذن خاص.

وبالنظر إلى لمبات التنجستن بعين ناقدة نجد الكثير من العيوب قد رافقتها فى بداياتها، وهو ما عمل المصنعون على تلافيه لتطوير أدائها ونوعية إضاءتها. فكان من أبرز العيوب تبخر مادة التنجستن ومن ثم تسربها على السطح الداخلى لزجاج للمصباح فتعمل على اعتمام ذلك السطح تدريجيا مع الاستخدام. فينخفض بالتالى كمّ الضوء المنبعث من المصباح مع الوقت وينتهى عمرها سريعا لسرعة تبخر ذرات التنجستن، وبالتالى لم تكن لمبات التنجستن تعطى كمًّا أو لونا ثابتا طوال عمرها التشغيلي. وللحد من البخر والتغلب على تلك العيوب قام الأمريكى "إرفن لانجمير Irving Langmuir" سنة1913[20] بوضع غاز خامل (النيتروجين مع قدر ضئيل من الآرجون) داخل الغلاف الزجاجى كغاز خامل لا يتفاعل مع الفتيلة المتوهجة، وكان الغرض من ذلك زيادة الضغط الداخلى مع ارتفاع حرارة المصباح نتيجة التشغيل حتى يقلل من تبخر ذرات التنجستن، حيث ينخفض البخر كلما زاد الضوء داخل المصباح، وبالفعل انخفض البخر والترسبات غير المرغوب فيها على السطح الداخلي للمصباح، إلا أنها لم يُقضَ عليها تماما. "ومع ظهور نظام "الشاشة العريضة –Wide



(شكل رقم 8) أشكال متنوعة من كشافات التنجستن التى كانت متاحة للمصورين سنة 1928

والأفلام بالألوان تطورت حاجة "Screen السينما لمصابيح ذات قدرة أكبر وهو ما مثل تحديا لمصنعي تلك المصابيح....، فالتصوير يتطلب مصابيح بقدرات كهربية أكبر للحصول على كم ضوئي كبير، وكذلك فتيلة مركزة الحجم لتكون المصابيح صغيرة نسبيا ومركزة الإضاءة لسيطرة وحدة أكبر للإضاءة والظلال مع النظام البصرى للكشافات، وكذلك بارتفاع درجة حرارة الفتيلة يتم الحصول على ألوان جيدة"[21] ، فمع القدرات الأكبر والتى تصل إلى 10 كيلو وات وتَرَكُز الفتيلة فى مساحة صغيرة ترتفع درجات الحرارة كثيرا مما ينتج عنه زيادة فى البخر من الفتيلة، فتحمل تيارات الحمل الحرارى ذرات التنجستن لتترسب على السطح الزجاجى للمصباح ومع ميل الكشاف لإضاءة موضوعات التصوير تتركز تلك الأبخرة فى خلفية المصباح بدرجة أكبر لتحد من الضوء الذى تعكسه المرآة الخلفية فينخفض كم الضوء وترتفع درجة حرارة الزجاج أكثر فأكثر فتبدأ بعض أبخرة المياه فى الظهور داخل المصباح انبعاثا من الزجاج نفسه فيما يُعرف بـ "دورة المياه[22] "Water Cycle مما ينتج عنه تسارع فى ترسبات التنجستن على الزجاج ثم تكون ما يشبه البثور فى سطح زجاج المصباح، ولعلاج ذلك جرت محاولات عديدة مثل عمل تيار هوائي لتبريد المصابيح أثناء التشغيل، وكذلك وضع شريحة من التنجستن خلف الفتيلة لتجميع أبخرة التنجستن عليها للحد من الترسب على الزجاج، وهو ما يظهر



(شكل رقم 9)

فى (شكل رقم9) والذى نلاحظ فيه مصباح به شريحة خلف الفتيلة (يشير إليها السهم الأسود) بعد 75 ساعة تشغيل، وهو العمر الكلي لتشغيل المصباح آنذاك وإلى يمينه مصباح آخر بعد 40 ساعة تشغيل. ويظهر الفرق فى كم الترسبات على الزجاج وتغير الشكل الكروى للمصباح نتيجة الحرارة الزائدة فى المصباح دون الشريحة. ظل الأمر كذلك إلى أن أنتجت شركة "جنرال إليكتريك General Electric" فى سنة 1959 بشكل تجاري مصابيح ذات فتيلة تنجستن متوهجة ولكنها تميزت عما سبقها بما عُرِف باسم دورة الهالوجين Halogen Cycle، لتنتهى بذلك مشكلة الترسبات التى تحدث على الجدار الداخلى للمصباح، وتتلخص فكرة دورة الهالوجين فى وجود أحد الهالوجينات (يود أو بروم) فى صورة غازية بكمية محسوبة داخل الغلاف الزجاجي للمصباح بالإضافة للغاز الخامل الموجود مسبقا حيث يتحد الهالوجين مع ذرات التنجستن بعد انفصالها من الفتيلة فى جو الغلاف الغازي للمصباح عندما تزيد درجة الحرارة عن 250مئوية قبل ترسبها على السطح الداخلي، ويظل بخار هاليد التنجستن عالقا فى جو المصباح، ثم مع حركة الحمل الحراري داخل المصباح يتحرك البخار ليقترب من الفتيلة مرة أخرى إلا أن حرارتها تفكك هاليد التنجستن فيترسب التنجستن مرة أخرى على الفتيلة بينما ينطلق الهاليد إلى الجو الغازي، ثم يتكرر هذا التفاعل بشكل مستمر طوال زمن تشغيل المصباح.

ومما سبق نلاحظ، أن هذه الدورة تتطلب درجة حرارة أعلى من تلك التي تتوافر فى لمبات التوهج الاعتيادية، وهو ما تطلب بالتالي صناعة ذلك الغلاف من الكوارتز [23] لكي يتحمل درجة الحرارة

العالية، وللمساعدة على ذلك أيضا تم تصغير حجم الغلاف الزجاجي للمصباح، فساهمت بذلك دورة التنجستن فى المزيد من التحسينات للمصباح، وهى كالتالى:

– صغر حجم الغلاف الزجاجى ساعد على صغر حجم كشافات الإضاءة نفسها فساعد على المزيد من اليسر فى التعامل والتشغيل.

– درجة الحرارة العالية التى تتطلبها دورة الهالوجين وصناعة الغلاف من الكوارتز مَكّنا المصنعين من زيادة الضغط الداخلي للمصباح نظرا لصلابة وتحمل الكوارتز للضغط وهو مما ساهم أيضا فى الحد من تبخر ذرات التنجستن.

– درجة الحرارة العالية أدت إلى الوصول إلى كفاءة ضوئية [24] Luminous Efficiency أعلى.

– درجة الحرارة العالية أدت إلى الوصول لدرجة حرارة لونية أعلى (3200كلفن بدلا من 2900 كلفن لمصابيح التوهج الاعتيادية) وهو ما ساهم فى رؤية وتسجيل الألوان بشكل أفضل نظرا لاحتواء طيفها المرئي على قدر أفضل من الألوان المختلفة.

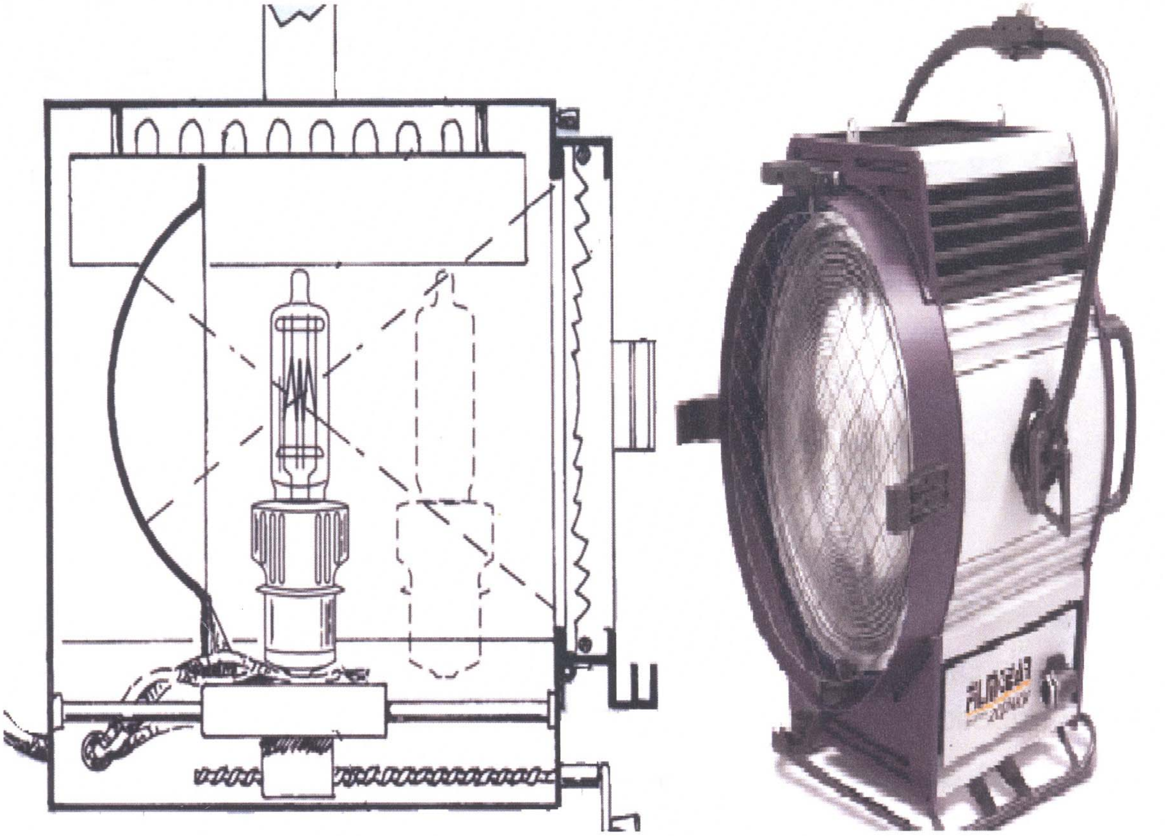
– ازداد عمر المصباح بدرجة ملحوظة نظرا لعدم استنفاذ التنتجستن فى عملية البخر.

–بقاء كم الضوء المنبعث من المصباح ثابتا، وكذلك درجة الحرارة اللونية طوال العمر التشغيلي للمصباح.

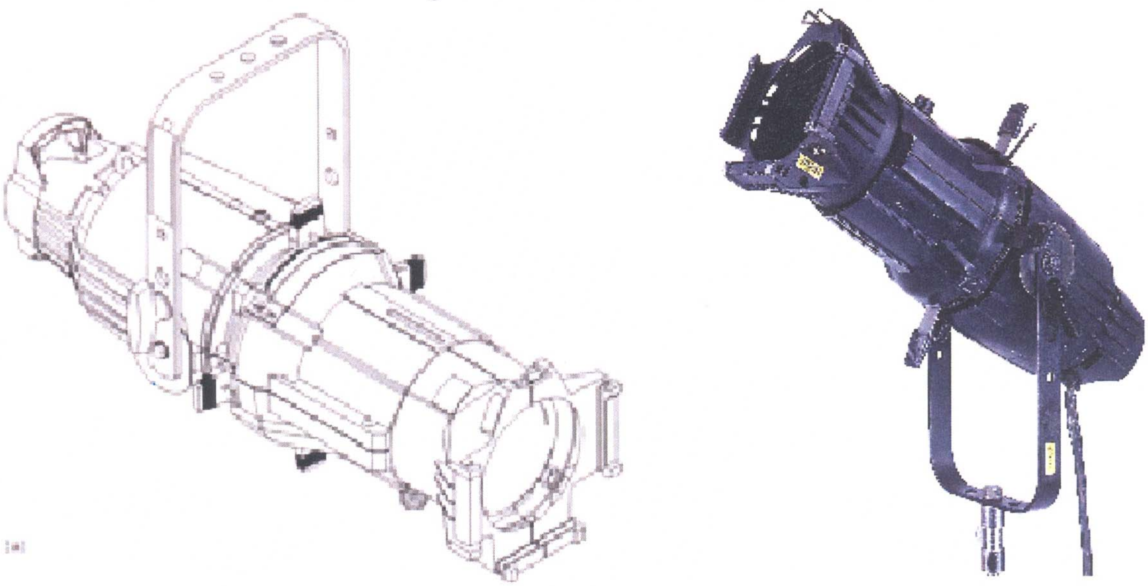
– كما تتميز أيضا مصابيح التوهج بعدم حدوث ارتعاش ظاهري للإضاءة Flicker عند التصوير بمعدل لقطات فى الثانية أكبر من المعدل الاعتيادي 24 كدر/ث.

وبكل هذه المميزات صارت مصابيح التنجستن هالوجين هى حجر الزاوية فى الإضاءة السينمائية لفترات طويلة من عمر صناعة السينما، فتنوعت أشكال وقدرة كشافاتها المختلفة لتلائم حاجات مديري التصوير وظروف التصوير المختلفة. فتواجدت بقدرة تبدأ من 250 وات وتصل إلى 24 كيلو وات، أما عن تنوع الكشافات فمنها ما هو مزود بعدسات فرينل وعاكس كروى من خلف المصباح (شكل رقم 10)، ومنها ما يعمل بعدسات مستوية محدبة Plano-convex lens مثل كشافات العاكس البيضاوى ERS: Ellipsoidal reflector spot light والتى تسمى فى الولايات المتحدة Leko (شكل رقم11)، و كشافات ديدو التى تستعمل عدسة مستوية محدبة وأخرى هلالية، ومنها كذلك ما يعتمد على عاكس على شكل قطع ككافئ (PAR Parabolic aluminized re-flector) لإعطاء الضوء المنبعث من الكشاف دفعة كبيرة لمسافات بعيدة (شكل رقم 12). كما تنوعت أيضا الكشافات ما بين ما يعمل بالتيار المستمر وما يعمل بالتيار المتردد لتناسب حاجات العمل المختلفة.

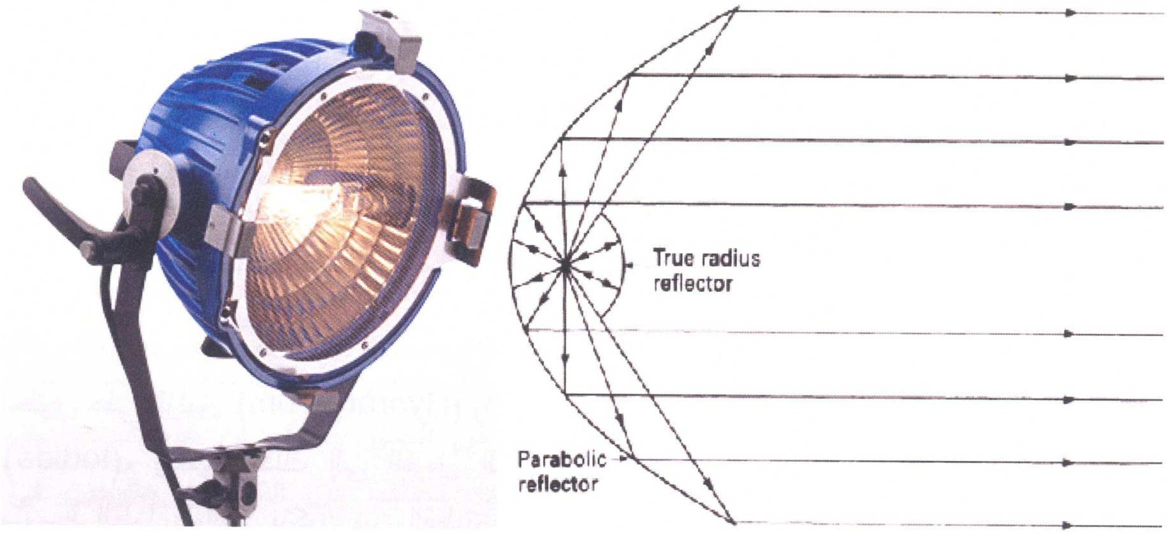
وبشكل عام بالنظر إلى مصابيح التوهج على الرغم من أنها فرضت سيطرتها شبه المطلقة على الإضاءة السينمائية لسنوات عديدة وتنوعت قدراتها وأشكال مصابيحها فإنه يعيبها قصر عمرها نسبيا حيث يصل إلى 200 ساعة تشغيل، كما يعيبها بشدة انخفاض كفاءتها الضوئية حيث تصل إلى 25 ليومن/وات فى أفضل حالاتها، فنجد أن كم ما ينبعث منها من ضوء مرئي منخفض للغاية مقارنة بكم الطاقة المستهلكة نظرا لأن قدرا كبيرا من الطاقة المستهلكة تتحول إلى حرارة وأشعة تحت الحمراء (شكل رقم13).



(شكل رقم 10) يظهر فيه إلى اليسار رسم تخطيطى لكشاف بعدسة فرينل وعاكس كروى وإلى اليمين كشاف: Film Gear Tungsten Frenel 24 KW \ 20 KW



(شكل رقم 11) يظهر فيه كشافات ERS

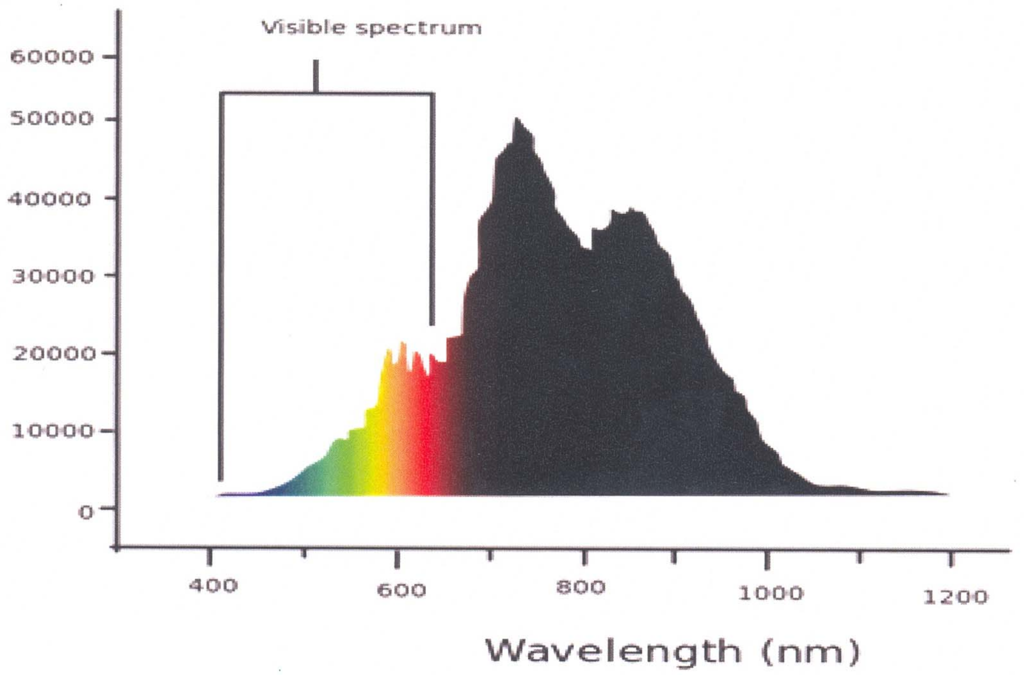


(شكل رقم 12) فيه إلى اليسار كشاف ARRILITE 2000 Plus وإلى اليمين شكل تخطيطى للعاكس على شكل قطع مكافئ

كشافات ضوء النهار بتقنية التفريغ الكهربي (HMI):
يعد ظهور كشافات ضوء النهار التى تعمل بتقنية للتفريغ الكهربي والتى قدمتها شركة أوسرام -Osram الألمانية سنة 1967 هو التطور الأكثر تأثيرا فى الإضاءة الصناعية المخصصة للتصوير منذ ظهور مصابيح التنجستن فى العقد الثانى من القرن العشرين ومصابيح التنجستن هالوجين سنة 1959، حيث مثل ظهور هذا النوع من المصابيح النهاية لمصابيح أقواس الكربون الكهربية، والتى كانت تتميز عن إضاءة التنجستن بقدرتها على توليد ضوء بلون ضوء النهار وبكم كبير، فجاءت مصابيح HMI لتنافسها وتزيحها عما تبقى لها من وجود فى عالم التصوير.

ممثل الحروف الاتينية اختصارا للكلمات -Hydrargyrum Medium arc length Iodides والتى تشير إلى مواصفات تلك المصابيح من أنها تحتوى على الزئبق (Hydrargyrum) والأيوديد (Iodide)، وتشير كذلك إلى القوس الكهربي متوسط الطول، والذى يتكون بين القطبين داخل غرفة التفريغ الكهربي بالمصباح المصنوع من الكوارتز ليتحمل الحرارة والضغط الداخلي المرتفع، أما عن نظرية عمل تلك المصابيح فنجدها تعتمد على إحداث تفريغ كهربي بين القطبين المعدنيين ليمر التيار التيار الكهربي فى الوسط الغازي داخل الغلاف الزجاجي، فتتأين الأبخرة المعدنية الغازات الموجودة فتشع طيفا خطيا -line spectrum، يتكون من قدر مرئي وآخر غير مرئي يحتوى بوفرة على الأشعة فوق البنفسجية، وتنتج شركة أوسرام Osram مصابيح باسم HMI وبأنواع وأشكال مختلفة مثل HMI، HMI SE، UVS كما توجد أنواع من مصابيح ضوء النهار تعمل بالتفريغ الكهربي من إنتاج شركات أخرى مثلMSR من إنتاج شركة "فيلبس" وCID من إنتاج "جنرال إليكتريك". هذه الأنواع جميعا من المصابيح وإن كان مما يميزها عن أقواس الكربون الكهربية أنها تعمل بالتيار المتردد المتوفر من خلال شبكة الكهرباء العمومية أو مولدات الكهرباء الاعتيادية، إلا أنها تتطلب وجود موازن خاص "Ballast" كجزء مكمل للكشاف ولهذا الموازن عدة وظائف كلها تتعلق بتجهيز التيار اللازم لإحداث القوس ما بين قطبي المصباح وللتشغيل بالصورة المطلوبة. وقد تطورت هذه الموازنات من موازنات مغناطيسية Magnetic ballasts تعتمد على مغناطيس وملفات ودوائر كهربية كان يعيبها ثقل وزنها المُبالغ فيه، إلى موازنات إلكترونية Electronic ballast تعتمد للى دوائر للتحكم من أشباه الموصلات -semiconductor electronics والدوائر المتكاملة وما إلى ذلك من عناصر إلكترونية لإعداد التيار وللتحكم فيه. بناء على ذلك، فالموازن على الرغم من انفصاله عن الكشاف إلا أنه جزء لا يتجزء منه فالقوس الكهربي توجد به دائرة لتجهيز التيار للبدء Igniter Circuit حيث يتراوح فرق الجهد المطلوب فى المعتاد ما بين 2 ك إلى 10 ك فولت، ويزيد فرق الجهد على ذلك تبعا لدرجة حرارة اللمبة والتى بزيادتها يزداد الضغط الداخلى فيتطلب فرق جهد يصل إلى ما بين 20 : 70 ك فولت لبدء القوس الكهربي.

توجد دائرة أخرى تسمى Choke وهي ملف خانق للتيار للحد من مرور التيار فى المصباح



(شكل رقم 13) يمثل الإنبعاث الضوئى من مصابيح الكوارتز هالوجين [25]

بعد بدء القوس ما بين القطبين لكى لا يستمر سريان التيار بشدة للحد الذى تنفجر معه الوحدة، ومن الدوائر المهمة أيضا دائرة لتحويل موجة التيار الكهربي من موجة جيبية Sine Wave إلى موجة مربعة square wave للتخلص من الارتعاش الظاهري للإضاءة Flicker الذى يظهر بوضوح عند العمل بسرعة غالق عالية أو بمعدل كدرات مرتفع فى الثانية، إلا أن ذلك يُحدث بعض الطنين الذى قد يؤثر بعض الشيء فى جودة تسجيل الصوت، كما توجد دائرة فى بعض الموازنات الخاصة، والتى تسمى "الموازنات عالية السرعة High Speed Ballasts" ترفع تردد التيار بدرجة كبيرة ليصل إلى 1200 هرتز بدلا من 50 أو 60 هرتز للتيار الاعتيادى، وذلك لإتاحة الفرصة للتصوير بمعدل كدرات مرتفع للغاية تصل إلى 1000 صورة فى الثانية الواحدة لإطلاق العنان للرغبات الإبداعية لتنفيذ لقطات المؤثرات الخاصة والخدع وحتى للتصوير للأغراض البحثية والصناعية دون ارتعاش ظاهري للإضاءة. كما توجد دائرة لخفض الإضاءة حتى 50% أى يخفض الإضاءة بمقدار فتحة عدسة كاملة. من الجدير بالذكر أن هذه النوعية من المصابيح تختلف عن التنجستن هالوجين فى ارتفاع درجة الحرارة اللونية لضوئها ما بين 75 إلى 200 درجة كلفن عند خفض التيار 50%، وبشكل عام تتميز تلك النوعية من المصابيح بكفاءتها الضوئية المرتفعة للغاية، حيث تنبعث منها إضاءة بمعدل 95 إلى 100 ليومن/وات أي ثلاثة أو أربعة أضعاف كم الإضاءة المنبعث مما يماثلها فى القدرة الكهربية من مصابيح التنجستن هالوجين، وبالتالى فهى تستهلك طاقة كهربية أقل بحوالى 75% مما تستهلكه كشافات التنجستن هالوجين التى تنتج كم طاقتها الضوئية نفسها.

وكما تنوعت كشافات وقدرات مصابيح التنجستن؛

تنوعت كذلك كشافات مصابيح ضوء النهار لتناسب كافة الاستخدامات، فتبدأ قدراتها من 125 وات لتصل إلى 18 كيلو وات، ومنها ما هو مزود بعدسات فرينل Fresnel Lens، ومنها ما يعتمد على عاكس القطع المكافئ لتركيز الضوء وبعثه بقوة لمسافات أبعد مع إمكانية وجود عدسات خاصة يتم تركيبها على واجهة الكشاف تتعديل توزيع الضوء المنبعث من الكشاف con-verter (spread) lens.

وبنظرة عامة على مصابيح وكشافات ضوء النهار HMI نجد أنها:

- تتشابه مع أقواس الكربون الكهربية فى اعتمادها على التفريغ الكهربي، وفى إنتاج ضوء بلون ضوء النهار (Day Light).

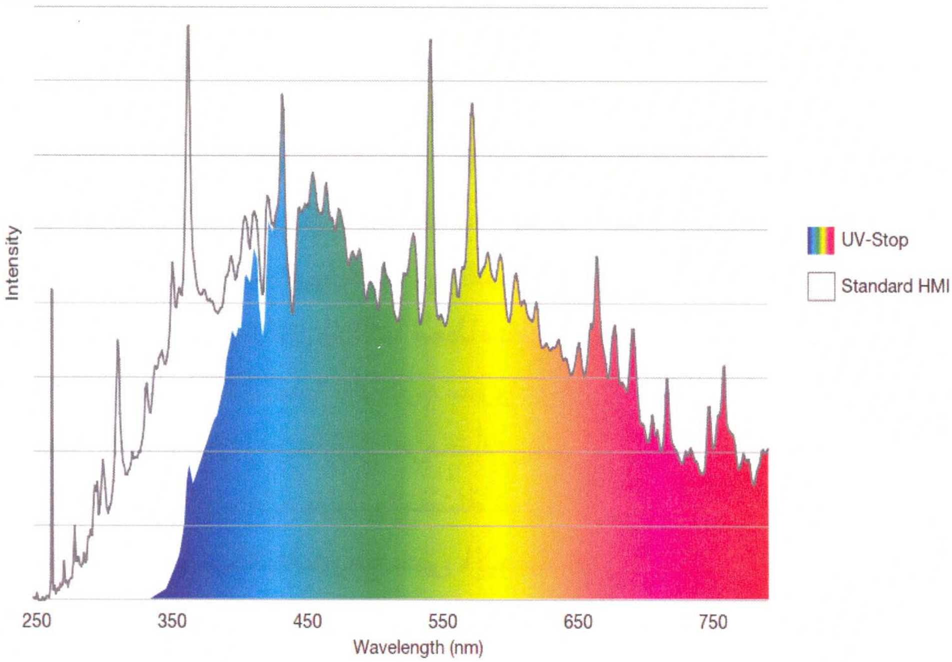
- تتميز عن إضاءة التنجستن بكفاءتها الضوئية العالية حيث تصل إلى حوالي أربعة أضعافها.

- كانت تعاني من بعض العيوب التى كانت تؤثر أو تعيق العمل بعض الشيء، وتم تخطيها مثل: ثقل الموازن الملحق بالكشاف والمختص بتهيئة التيار الكهربي لبدء الإشعال والتشغيل، وتم تجاوز ذلك من خلال الموازن الإلكتروني الأخف وزنا.

- كانت تحتاج لبعض الوقت ما بين الإطفاء والتشغيل حتى يبرد المصباح وينخفض الضغط للداخلي للمصباح حتى تستطيع دائرة البدء Ig-niter Circuit إشعال القوس الكهربى ما بين القطبين وتم علاج ذلك من خلال توفير تيار لإعادة التشغيل Hot restriking[26] يصل فرق جهده إلى 70 ك.فولت حتى يستطيع تمرير التيار (إشعال القوس الكهربي) بين قطبي المصباح بغض النظر عن الضغط الداخلي المرتفع وكذلك صناعة مصابيح تكون قابلة لتحمل ذلك.

- ينتج عنها ارتعاش ظاهري للإضاءة Flicker وقت التصوير بمعدل كدرات أو سرعة غالق أعلى من الاعتيادية، فيتم اختيار وضعية تشغيل خاصة فى الموازن حين الرغبة فى التصوير بمعدل عالٍ من اللقطات فى الثانية، أو سرعة غالق مرتفعة أو أيضا زاوية غالق ضيقة للتخلص من ذلك إلا أنها ينتج عنها بعض الطنين الذى يؤثر على الصوت.

- تعمل الكشافات ذات القدرات الكبيرة بداية من 6 ك. وات فى إطار زوايا تشغيل محددة (135 تقريبا) بالنسبة للحركة الرأسية Tilt، وهى أضيق كثيرا من المتاحة لكشافات التنجستن هالوجين، وذلك للحفاظ على تهوية الكشاف بشكل جيد حتى لا ترتفع درجة الحرارة التى قد تؤدي إلى انفجار المصباح، وقد تم علاج ذلك من خلال التصميم الذى يسمح بمرور تيارات هوائية لتبريد المصباح والحفاظ على درجة الحرارة فضلا عن تصميم المكونات الداخلية للكشاف، فنجد شركة K5600 تعرض كشافات بقدرة 18 ك وات، وهى تعمل بينما الكشاف موجها عموديا لأسفل، وهو الوضع الذى يعتبر الأسوأ لتشغيل مصابيح HMI نظرا لتجمع الحرارة فى المرآة وارتدادها مرة أخرى للمصباح، إلا أن الشركة صنعت المرآة الخلفية من الكوارتز لتتحمل المزيد من الحرارة وليقترب منها المصباح بدرجة أكبر مما سمح بصغر حجمها وأتاح المزيد من التهوية وأيضا صغر عمق الكشاف وحجمه. يذكر كبير مشرفي الإضاءة فى فيلم "جاذبية "Gravity أن "وقع اختيار مدير التصوير على كشاف : K5600



(شكل رقم 14) يظهر التوزيع الطيفي للضوء المنبعث من كشاف HMI UVS 800 وات وآخر HMI 800 وات اعتيادى.

Alpha 4K HMI لإضاءة الكبسولة الفضائية من الخارج بينما تندفع إلى الأرض لأنه الوحيد الذى يعمل وهو عمودى موجها للأسفل" [27] .

– تبعث مصابيح ضوء النهار قدرا كبيرا من الأشعة فوق البنفسجية. والتى تؤذى من تسقط عليهم فتسبب آلاما بالعين وحروقا بالجلد، لذا لابد من وجود عدسة فرينل

أو غطاء زجاجى على واجهة الكشاف لمنع نفاذها إلى الخارج. ولعلاج ذلك قدمت شركة "أوسرام" Osram سنة 2014 مصابيح HMI UVS بها طبقة كوارتز مطعمة بمادة مانعة لنفاذ الأشعة فوق البنفسجية إلى خارج المصباح (شكل رقم 14).

مصابيح التفريغ الفلوريسنتية:

ظهرت هذه المصابيح للاستخدام بشكل احترافي فى عالم التصوير فى سنة 1990 بضوء مطابق تماما فى لونه للضوء المستخدم للتصوير على يد كل من Frieder Hochheim كبير فنيي الإضاءة وGary Swink فني الإضاءة الأول اللذين نالا عنها جائزة الإنجاز التقني من أكاديمية علوم وفنون السينما سنة 1995. وكانت البدايات حين دعت الحاجة فى أحد مواقع تصوير فيلم "بارفلى" Barfly سنة 1987 إلى استخدام مصادر إضاءة أصغر كثيرا من المتاحة آنذاك حتى لا تظهر فى لقطات العدسة الواسعة لضيق المكان، فقام كبير الفنيين وفني الإضاءة الأول فى العمل بتجهيز وحدات إضاءة فلوريسنت بضوء النهار اعتيادية من المتاحة فى الأسواق وزودوها بموازن مرتفع التردد، وكان الابتكار الجديد هو أنهم فصلوا الموازن وجعلوه بعيدا بعض الشيء عن الكشافات أثناء عملها ليسهل تعليقها وتثبيتها [28].

تتماثل هذا النوعية من المصابيح مع لمبات الفلوريسنت المنزلية العادية إلا من بعض الاختلافات التى تجعلها تتوافق مع متطلبات التصوير والتعريض الصحيح للسطح الحساس للضوء، وتعتمد تلك النوعية من المصابيح فى عملها على التفريغ الكهربي مثل أقواس الكربون

ومصابيح HMI، إلا أن الضوء المرئي المنبعث من المصباح ينتج عن طبقة من مزيج الفسفور تبطن المصباح من الداخل؛ ويتكون المصباح من قطبين معدنيين فى كل من طرفيه، وبين القطبين، فى كل طرف، توجد فتيلة من التنجستن تماما كالمصباح الاعتيادى إلا أنها مغطاه بطبقة عبارة عن خليط من مادة الباريوم سترونتيوم وأكاسيد الكالسيوم؛ وهو خليط من شأنه بث الإلكترونات فى درجات حرارة منخفضة نسبيا، وعندما يمر التيار بالفتيلة تتوهج حتى الاحمرار وتنبعث منها الإلكترونات (عبر الانبعاث الحرارى Thermionic emission) وترفع درجة حرارة غاز الأرجون الموجود بالأنبوب الزجاجي لتهيئة البيئة الملائمة لإحداث قوس كهربي وتمرير لإلإلكترونات ما بين قطبي المصباح (-Cath odes) حيث يتبخر الزئبق الموجود بالمصباح ويختلط بالأرجون الموجود تحت ضغط 0,3 ضغط جوي، والذى يتأين سريعا تحت تأثير الضغط المنخفض وفرق جهد الكهربة الواقع عليه وتتكون البلازما [29] التى تسمح بمرور التيار الكهربي عبر ذلك الجو الغازي داخل المصباح، فتمر الإلكترونات ما بين طرفي المصباح وتصطدم بذرات بخار الزئبق العالقة فى ذلك الجو فتُكسب إلكترونات ذرات الزئبق طاقة تمكنها من الانفلات من جاذبية النواة والانتقال للدوران فى مستوى طاقة أعلى حول النواة، ثم لا تلبث أن تفقد تلك الإلكترونات قدرا من طاقتها فتعود لمستوى طاقتها الأساسي وتشع ما تبقى لديها من طاقة زائدة فى صورة أشعة فوق بنفسجية لا تُرى بالعين، إلا أن هذه الأشعة عالية الطاقة عند سقوطها على ذرات الفسفور التى تبطن الغلاف الزجاجى للمصباح من الداخل، تكسب إلكترونات ذراتها هى الأخرى طاقة تجعلها تتفلت من جاذبية أنويتها وتدور فى مستوى طاقة أعلى، ثم ما تلبث أن تفقد جزءا من طاقتها فتعود لمداراتها الأصلية وتشع فوتونات ضوئية أقل فى طاقتها من تلك التى أثرت عليها (فوق البنفسجية) فينبعث حينئذ من المصباح أشعة ضوء مرئية. إلى هنا تتشابه لمبات الفلوريسنت الاعتيادي كثيرا مع مثيلاها المعدة للتصوير إلا أن الفرق بينهما يكمن فى مجموعة من النقاط تتمثل فيما يلى:

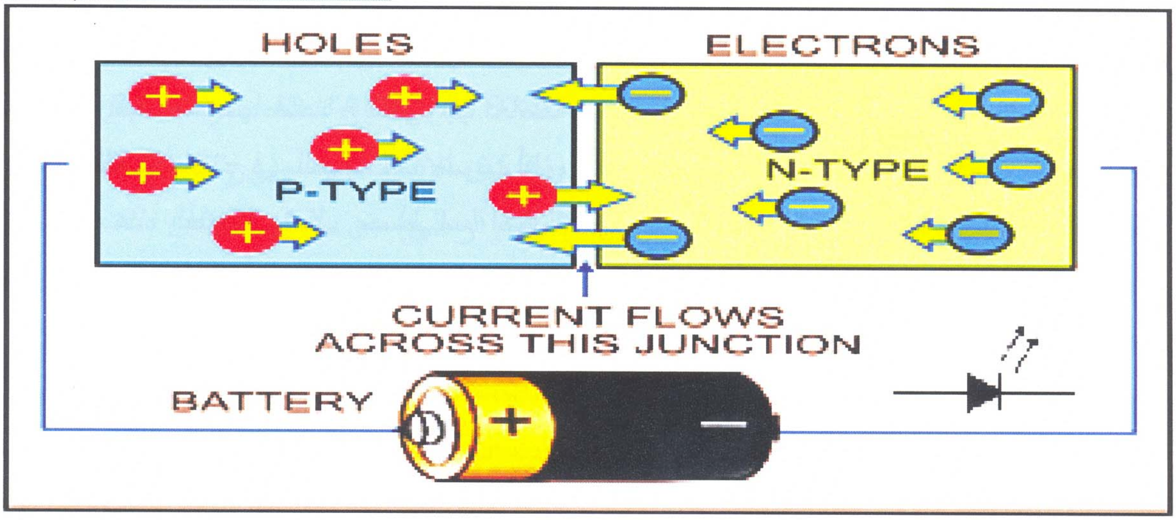
– اختيار خليط الفسفور المُبطن لزجاج المصباح بدقة بالغة بحيث يبعث ضوءا يماثل درجة الحرارة اللونية المطلوبة والمدونة على المصباح بدقة سواء 2900كيلفن، 3200 كيلفن، 5500كيلفن، أو غيرهم من الأطول الموجية المحددة كالأزرق أو الأخضر لإضاءة الخلفيات Green / Blue Screen)) والتى تنتجها الشركات المصنعة لتلك المصابيح بحيث يتناسب مع الحساسية الطيفية للسطح الحساس فى آلة التصوير وليناسب متطلبات التصوير كما يساهم كذلك فى النقل اللوني الأمين للعناصر المرئية فى الصورة.

– الموازن الكهربي Ballast المستخدم معها لا ينتج أى ضوضاء تؤثر على تسجيل الصوت، كما أنه قد يكون منفصلا أو مدمجا فى الكشاف ليناسب الأوضاع المختلفة للتشغل والتثبيت.

– تعمل المصابيح على تردد مرتفع للغاية قد يزيد على 25 كيلو هرتز للتغلب على ظاهرة وميض وخبو الإضاءة على الشاشة (Flicker)، وكذلك لكي يكون بعيدا عن حيز الصوت المسموع فلا

يحدث أى طنين يؤثر على تسجيل الصوت.
- التيار الذى تعمل به حوالى 800 مللى أمبير، مما يساعد على الحصول على انبعاث ضوئي أعلى كثيرا من مصابيح الفلوريسنت الاعتيادية، فبينما تعمل المصابيح الاعتيادية (1,2 متر) بتيار يتراوح ما بين145 : 400 مللى أمبير تعمل المصابيح من مثيلاتها المعدة للتصوير بتيار يتراوح ما بين 0,8: 1,5 أمبير.
إذا ما قارنا ما بين اللمبات الفلوريسنت المعدة للتصوير ولمبات التنجستن أو HMI سنجدها في البداية تتشابه مع مصابيح HMI فى كون كل منها يعتمد فى توليد الضوء على التفريغ الكهربي، وهو من أفضل الطرق كفاءة فى توليد الضوء، وبالتالي فهي تتفوق كثيرا على مصابيح التنجستن فى الكفاءة.
- الكشاف الواحد يستخدم مع إضاءة النهار أو الإضاءة الصناعية مع تبديل المصابيح الزجاجية، مثله مثل أقواس الكربون الكهربية التى كان يستبدل لها أقطاب الكربون لتنتج ضوءا بلون ضوء النهار أو بلون الإضاءة الصناعية.
- تتميز بنعومة الضوء المنبعث منها نظرا لطول المصباح نفسه، وبالتالى كبر السطح الباعث للضوء وتَشَتُت الضوء المنبعث من سطحه؛ أما المصادر الأخرى فتحتاج إعدادات ومكملات أخرى (أكسسوارات إضاءة) للوصول بضوئها لدرجة النعومة نفسها. الجدير بالملاحظة أنه إذا تم استخدام الكشاف بشكل رأسي تكون الإضاءة الناتجة منه أكثر حدة من لو تم استخدام الكشاف أفقيا.
- أما أكثر ما تتفوق به على ما سبقها من مصابيح فهو صغر حجمها وخفة وزنها وانخفاض الانبعاث الحرارى منها بحيث لا يكاد يُقارن معها. تنتج الشركات المصنعة لكشافات الفلوريسنت المصابيح والكشافات بأحجام عديدة لتناسب كافة أحوال وأماكن التصوير، فتنتج بعض الشركات مصباح طوله 10سم فقط ويعرف باسم Micro flo ويصلح لوضعه فى أماكن بالغة الصغر، كما أن بعض أنواعها يمكن إدخاله على خافض للإضاءة Dimmer.
بنظرة عامة إلى مصابيح الفلوريسنت المعدة للتصوير، نجدها قد قدمت إضافة مميزة للإضاءة السينمائية والتليفزيونية مما جعلها تفرض وجودها فى أغلب مواقع التصوير؛ فعلى مستوى نوعية الإضاءة سنجدها قد تميزت بإضاءتها المنتشرة الناعمة التى لا ينتج عنها ظلال حادة حتى مع توظيفها فى تنفيذ مشاهد التباين المرتفع لما لها من شكل مميز فى تدرج مساحات الضوء إلى مناطق الظلال، أما على مستوى التصميم والحجم وشدة الانبعاث الضوئى منها؛ فهى توفي بالكثير من متطلبات أماكن وظروف التصوير المختلفة فضلا عن كفاءتها العالية فى تحويل الطاقة الكهربية إلى ضوئية دون قدر كبير من الفقد فى صورة حرارة غير مرغوب فيها، إلا أنه مما تفتقده والذى جعلها لا تحل كليا محل ما سبقها من مصابيح افتقادها لإنتاج الضوء المركز، لذلك ظلت الحاجة إلى مصابيح التنجستن ومصابيح التفريغ الكهربي بضوء النهار (HMI) لما تتيحه من إنتاج إضاءة حادة كثيرا ما يحتاجها مديرو التصوير لتشكيل صورهم وللتعبير الدرامى، أما العيب الحقيقى فى مصابيح الفلورسنت فهو احتواؤها على الزئبق الذى يمثل أحد ملوثات البيئة

ويمثل خطرا على صحة الأشخاص، إذا لم يتم التخلص من المصابيح المستخدمة بشكل آمن.
مصابيح الثنائيات الباعثة للضوء ((LED :LIGHT Emitting Diodes
وهى أحدث المصادر الضوئية المستخدمة لدواعي التصوير المتحرك والثابت وعلى الرغم من حداثتها النسبية فهي تُبشر بطفرة ظهرت، ولا تزال تتوالى بشائرها يوما بعد يوم فى عالم معدات الإضاءة، ومن المتوقع أن تسود إضاءتها العالم كبديل لمصادر الإضاءة الصناعية المستخدمة حاليا فى كافة الاستخدامات كإضاءة الطرق، والسيارات ووسائل النقل المختلفة، وإضاءة المنازل، وأيضا الإضاءة المخصصة للتصوير، وتسمى أيضا "إضاءة الحالة الصلبة : SSL "Solid state lighting لاعتمادها على التألق الكهربي Electroluminescence من مكونات إلكترونية صلبة، وعدم اعتمادها على فتيلة أو بلازما كالتنجستن والتفريغ الكهربي.
والثنائيات الباعثة للضوء هى شكل من أشكال الثنائيات Diodes إلا أنها تبعث أشعة الضوء المرئي أو أشعة غير مرئية كفوق البنفسجية وتحت الحمراء بمرور التيار عبرها، فهي مكونة عن بلورتين من مادة شبه موصلة للتيار [30] يتم عمل تطعيم (Dopping) لتلك البلورات عند صناعتها بشوائب بنسب محددة بغرض إضفاء بعض الصفات عليها، والغرض الأساسي للثنائيات بشكل عام هو تمرير التيار الكهربي عبرها فى اتجاه محدد، وتكون إحدى بلورتي الثنائي سالبة (N) أى بها إلكترونات زائدة، والبلورة الثانية موجبة (P) أى أنها تحتوي على فجوات موجبة الشحنة ترحب باستقبال الإلكترونات، وعند ارتباط البلورتين يتكون الثنائي Diode ويسمى PN Junction"" الذى تقترن فيه بلورتان؛ إحداهما سالبة والأخرى موجبة وتنتقل الإلكترونات من البلورة السالبة لتملأ الفجوات فى منطقة التماس بين البلورتين فتصير بذلك منطقة عازلة ليست بها إلكترونات حرة ولا فجوات وتسمى Deple- tion layer، والتى تعمل كمفتاح Switch ينغلق ليمرر التيار عند توصيله بمصدر مناسب وطريقة مناسبة تسمى "انحياز أمامي" Forward Bias أى توصيل البلورة الموجبة بالطرف الموجب من مصدر التيار والبلورة السالبة بالطرف السالب للمصدر، وفى هذه الحالة تتنافر إلكترونات التيار مع إلكترونات البلورة، فتنتقل الإلكترونات عبر المنطقة العازلة لتملأ الفجوات التالية لها ويجذب الطرف الموجب لمصدر التيار الإلكترونات فتستمر فى سيرها لتكتمل الدائرة الكهربية، ثم ما تلبث أن تأتى إلكترونات أخرى بفعل فرق الجهد الواصل للبلورة لتزيح تلك الإلكترونات المستقرة فى فجوات نظرا لتنافر شحناتهم وفرق الجهد المسلط عليهم من المصدر فتحل محلها فى الفجوات وهكذا(انظر شكل 15)، وتستمر حركة الإلكترونات فى الدائرة مع سريان التيار.
أما بالنسبة للثنائي المُشع فإنه يتم اختيار المواد المستخدمة والشوائب بحيث يكون الإلكترون الحر طاقته أعلى من الطاقة المطلوبة للفجوة التى سينتقل لها وبالتالي عند انتقال الإلكترون للفجوة تنبعث طاقته الزائدة عن حاجة الفجوة لكى يستطيع الاستقرار فيها محملا فقط بالقدر الذى يناسبها من طاقة؛ فيخرج فرق الطاقة على شكل



(شكل 15) يظهر فيه تركيب الثنائي المُشع والذى يظهر تماثله فى التصميم مع الثنائيات الاعتيادية إلا أنه يشع ضوءا بطول موجي محدد عند التقاء الإلكترون بالفجوة

فوتونات تتوقف طاقتها ولونها وترددها على فرق الطاقة الذى يبعثه الإلكترون، وبالتالي للحصول على ضوء ذي لون معين يتم تحديد الأمر بدايةً فى مرحلة التصنيع بحساب الفرق فى طاقة الإلكترون والطاقة المناسبة للفجوة، فكل ثنائي يبعث ضوءا ذا طول موجى محدد، يتحدد منذ لحظة التصنيع، بحسب فرق الطاقة ما بين طاقة الإلكترون وحاجة الفجوة التى ينزل بها.

نجد مما سبق، أن إضاءة الثنائيات هى طيف خطي وليس مستمرا، فهي أطوال موجية محددة بدقة. وللحصول على ضوء بلون معين (يناظر درجة حرارة لونية معينة) كضوء النهار أو الإضاءة الصناعية، فإن ذلك يتم بواحدة من طريقتين:

– إما خلط مجموعة من الثنائيات بالألوان الأحمر وأخضر وأزرق والعنبرى Amber والأبيض، يبعث كل منها لونا محددًا، ويتم تغذيتها بتيار محدد القوة ليكون محصلة اختلاط الضوء الذى يشعه كل ثنائي مع الآخرين هو اللون المطلوب.

– أو قد يستخدم خليطا من الفوسفور بحيث تسقط عليه الأشعة التى يبثها الثنائى وغالبا ما يكون ضوء الثنائى أزرق اللون أو أشعة فوق البنفسجية مثل توليد الضوء فى مصابيح الفلورسينت (وهى التقنية المستعملة منذ الخمسينيات) فيشع خليط الفسفور الضوء باللون المطلوب، وهناك أبحاث تشير إلى أن استخدام أشعة بطول موجى[31] 400 نانومتر يكون الضوء الأبيض الناتج ذا جودة عالية فى تمييز الألوان على مؤشر CRI تصل إلى 97.

تعتبر الطريقة الثانية هي الأكثر شيوعا لإنتاج الضوء الأبيض يشكل قياسيا من الثنائيات نظرا لما فى الطريقة الأولى من عيوب؛ منها أنها تنتج كمًّا ضوئيا أقل كثيرا مما تنتجه الثانية كما أنها مع التشغيل واستهلاك الثنائيات أو مع تغير درجات الحرارة أو التيار المغذى تحدث مسحات لونية غير مرغوب فيها حيث تتغير نسبة الانبعاث من كل ثنائي، وبالتالي تتغير نسبة المركبات الضوئية التى بمجموعها ينتج الإحساس باللون

الأبيض فتظل فى حاجة إلى معايرة وتعديل ودوائر مراقبة لضبطها فتحتاج تكنولوجيا خاصة ترفع التكلفة ثم ستنتج فى النهاية كمًّا ضوئيا أقل، وتستخدم هذه الطريقة بشكل مبسط مع إضاءة المنوعات والديكور وما إلى ذلك عند الرغبة فى ألوان متعددة ومسحات لونية دون تدقيق حاد فى الدرجات اللونية.

إضاءة الثنائيات ما لها وما عليها:

أوجز فيما يلى خصائص إضاءة الثنائيات:

– تولد الضوء كنتيجة لخاصية التألق الكهربي Electroluminescence من مكونات صلبة Solid State Light.

– تستهلك قدرا ضئيلا جدا من الطاقة الكهربية وتعمل بفرق جهد منخفض فيسهل تغذيتها بالبطاريات بالإضافة للتيار المتردد.

– أغلب التيار المستهلك يخرج فى صورة موجات كهرومغناطيسبة سواء أطوال موجية محددة من الضوء المرئي أو أشعة غير منظورة بحسب نوع الثنائي المستخدم.

– لا تنبعث منها أشعة فوق البنفسجية أو تحت الحمراء مثل لمبات HMI أو لمبات التنجستن، حتى تنبعث الأشعة منها فى أطوال محددة بدقة من بداية التصنيع.

– لا ينتج عنها انبعاث حراري للأمام تجاه موضوعات التصوير، فيكاد ينعدم الإحساس بحرارتها وحرارة المكان نتيجة تشغيلها على عكس مصابيح التنجستن أو والتفريغ الكهربى HMI.

– لأنها مصادر صلبة للإضاءة ولا تعتمد على فتيلة فهي تتحمل الاهتزاز كما تتحمل الصدمات بدرجة أكبر مما سبقها من مصادر للإضاءة.

– عمرها الافتراضى طويل جدا حيث تتراوح حول 20000 ساعة تشغيل (بعيدا عن مبالغات بعض الشركات المصنعة)، وهو رقم يتجاوز كثيرا الأنوع السابقة.

– تتوافر بألوان مفردة سواء ضوء النهار أو الإضاءة الصناعية فضلا عن توافرها بمدى متسع من الدرجات اللونية للاختيار الحر لمدير التصوير بحسب الحاجة.

– الثنائيات الباعثة والتى هى وحدة توليد الإضاءة دقيقة جدا لذا يسهل تجميعها إلى جوار بعضها البعض بأى شكل يتطلبه تصميم الوحدة، لذا يسهل عمل وحدات إضاءة يمكن إخفاؤها عن عدسة آلة التصوير بسهولة.

– ينتج عنها قدر من الحرارة إلا أنها تصيب جسم بلورات الثنائي نفسه لذا تحتاج لتبريد مناسب للاستمرار فى العمل بشكل قياسي وللحفاظ عليها، لذا لم يُتَح حتى الآن عمل وحدات إضاءة منها بقدرة كبيرة مثل كشافات التنجستن و HMI.

– تقبل أغلب المصادر التحكم فى كم الإضاءة المنبعث منها إما بشكل مباشر من خلال خافض إضاءة Dimmer ملحق بوحدة التغذية بالطاقة أو مدخل لإشارات التحكم الرقمية من صفر إلى مائة دون تغير ملحوظ فى اللون.

– مما يعيب بعض الثنائيات المشعة للضوء LED وجود مسحة خضراء أو ماجنتا.

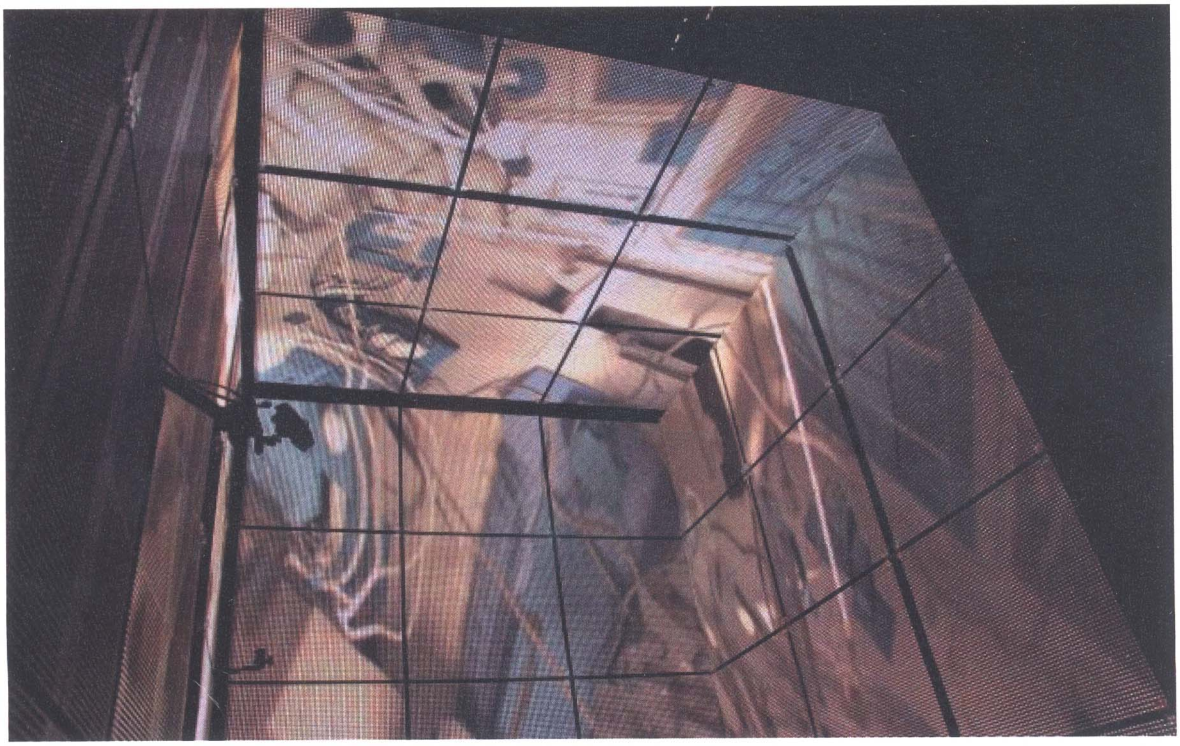
– مما يميزها بشكل كبير عن سواها من المصادر: التداخل الإيجابي ما بين تقنية الإلكترونات والتقنيات الرقمية والبرمجيات، وهو ما يفتح آفاقا واسعة لتنفيذ الرؤى الإبداعية حدودها فقط هى آخر ما يمكن أن يصل له فكر الإنسان.

الثنائيات ومصادر الإضاءة المعدة للتصوير:

مما سبق، لاحظنا أن الثنائى الباعث للضوء دقيق الحجم وعبارة عن وحدات منفصلة تتراص إلى جوار بعضها لتنتج كمًّا ضوئيا أو تركيبة لونية محددة، ونظرا لصغر حجم الثنائى المشع للضوء واستهلاكه المنخفض للطاقة فضلا عن انخفاض الانبعاث الحرارى منه مقارنة مع ما ينبعث من المصادر الأخرى (باستثناء مصابيح الفلوريسنت)، فقد أغرى ذلك الكثيرين لاستغلال خواصه المميزة لصنع وتشكيل مصادر إضاءة تتناسب مع الحاجات المتزايدة للتصوير والتى تتطور يوما بعد يوم حتى إننا نجد مدير التصوير إيمانويل لوبزكى E. Lubezki تعامل مع كل ثنائي كأنه مصدر مستقل للإضاءة له نصوعه ولونه الذى يمكن أن يحقق رؤيته ويضيف إلى صورة فيلمه، فخلق مصدرا للإضاءة لم يكن موجودا من قبل، وذلك بالتعاون مع طاقم المؤثرات البصرية "VFX"، فوظف ثنائيات شاشات العرض كمصادر للإضاءة لتنفيذ بعض مشاهد فيلم "جاذبية Gravity" الذى حصل عنه على أول جائزة أوسكار –بعد الكثير من الترشيحات من قبل–. فتم تنفيذ صندوق كبير من شاشات الثنائيات "الليد" (شكل رقم 16) لتعرض عليها صورة المكان المفترض تواجدهم فيه لتحيط الشاشات بالممثلين، وليعمل كل ثنائي من الملايين المكونة لذلك الصندوق كأنه مصدر إضاءة مستقل يضيء الممثل بلون ونصوع وتأثير محدد ويضفى عليه لمسة وإحساس مطابق للصورة الحقيقة[32].

وقد استغل مدير التصوير –فى ذلك– الحساسية المرتفعة لآلة التصوير المستخدمة فى الفيلم "ARRI ALEXA"، فمصادر إضاءة الثنائيات وإن كان الانبعاث الضوئي منها يقل كثيرا (حتى الوقت الحالي) عن سابقيها، إلا أن آلات التصوير الحديثة المتاحة حاليا فضلا عما سيظهر قريبا تتمتع بحساسية عالية جدا للضوء بحيث لم تعد فى حاجة فى كثير من الأحيان للمصادر الضوئية ذات القدرة الكبيرة المتعارف عليها.

نظرا للمميزات العديدة للثنائيات الباعثة للضوء، فقد توجه الكثيرون من صناع معدات الإضاء إلى الثنائيات منذ بدايات إنتاجها للضوء الأبيض كمصدر إضاءة واعد، من حيث قدرته على منافسة المصادر الموجودة سلفا فى تحقيق الرؤى الإبداعية لمديري التصوير. وقد كان المطلوب من تلك المصابيح أن تقدم جديدا يحفز مستخدميها للإقبال عليها، فضلا عن أن يكون لها القدرة على أن تُستخدم مع المصادر المتوافرة بالفعل بتوافق ضوئي كمًّا ولونا، فجاءت البدايات بمصادر تستطيع توفير ضوء منتشر بكم مناسب وأحجام صغيرة بحيث يمكن استخدامها فى الأماكن الضيقة، ولا تراها آلات التصوير كالتى قدمتها شركة "روسكو Rosco" و"لايت بانل LitePanels"، وجاءت فى شكل أجهزة إضاءة خفيفة الوزن تُثبت على الكاميرا المحمولة تصلح لإضاءة اللقطات المقربة أو اللقاءات للبرامج الإخبارية، ثم مع تطور الثنائيات اتجهت الكثير من الشركات العريقة فى صناعة مصادر الإضاءة السينمائية التلقليدية [34] إلى محاولة السبق فى إنتاج مصادر تعتمد على الثنائيات فظهرت الكشافات بكافة الأشكال مضافا إليها ما



(شكل رقم 16 [33]) صندوق الشاشات الذى أضاء الممثلون أثناء بعض المشاهد.

تتيحه تكنولوجيا الإلكترونات والتكنولوجيا الرقمية من حيث التحكم فى اللون والشدة وتغيير اللون دون الحاجة إلى تغيير الكشاف نفسه أو حتى المصباح ككشافات الفلوريسنت، لتنافس بذلك الإضاءات التقليدية، كما أتاحت مدى متسعا من الألوان يستطيع مدير التصوير الاختيار منها ليشكل ألوان صورته كيفما شاء بضغطة زر ودون الحاجة إلى توقف وتركيب أو تغيير مرشحات ملونة على واجهة الكشاف بل إنه فى بعض الأنظمة يمكن تغيير ألوان الإضاءة فى أثناء العمل ذاته للإيحاء بمرور الزمن أو الإيحاء بتأثير معين على الصورة. وقد جاء تسابق تلك الشركات فى صالح مدير التصوير لما قدمته المنافسة من المزيد من الأدوات الإبداعية ذات المرونة العالية فى الاستخدام والتى تناسب كافة أماكن وظروف التصوير، فجاءت إضاءة المحترفين على الشكل المسطح وتسمى Panel أو Tile ويتم توظيفه من أجل إضاءة ناعمة منتشرة، وجاءت كذلك الأشكال التقليدية لأغلب المصادر الصناعية، فتم صنع كشافات على شكل كشافات "ليكو Leko" وكشافات على شكل "بار Par" وتعرف باسم Led Par التى تستعمل لعمل بقع ضوئية وتستخدم لإضاءة الديكور والمنوعات. تميزت الثنائيات كثيرا فى هذه الأشكال بانخفاض الانبعاث الحرارى واستهلاك الكهرباء، وأيضا وفى أغلب الأحيان بإمكانية الحصول على ألوان متعددة من الكشاف نفسه دون الحاجة إلى وضع مرشحات ملونة على واجهة الكشاف وتغيرها من آن لآخر، فصار من الممكن أن تتبدل الألوان إما بشكل تلقائي أو عبر التحكم في ألوانها وشدتها

أو عن بعد بواسطة كابل DMX كما صُنع منها أيضا كشافات لإضاءة الدراما وأغراض التصوير الأخرى، فظهرت كشافات تنتجها شركة "نيلا Nila" والتى تصلح أن تكون مصدرا لإضاءة منتشرة عبر الإطارات الكبيرة المُشتِتة للضوء، وكذلك يمكن تركيب عدسات هولوجرافية[35] شبه مرنة على واجهتها لتجميع الضوء وإسقاطه على الموضوعات بزوايا انتشار وتركيز ضوئي متعددين. كما قدمت شركة أرى Arri العديد من الكشافات التى تنافس بقوة الكشافات المتاحة فى سوق العمل، وحتى التى تصنعها الشركة نفسها، ومن أشهر ما قدمته كشافات (L-Series LED Fresnels) والتى جاءت بعدسات فرينل Fresnel Lens لتمثل الجيل الجديد من كشافات فرينل التى يستفاد معها من مميزات الثنائيات، كما يستطيع مدير التصوير التحكم فى اتساع مخروط الضوء المنبعث من الكشاف بالاتساع أو التضييق (Flood – Spot) لتنبعث منها إضاءة شديدة التجانس ككشافات آرى ذات عدسات فرينل التنجستن و HMI الاعتيادية، كما أنها تأتي بلون ضوء النهار، لون الإضاءة الصناعية أو تكون ذات مدى متسع من درجات الحرارة اللونية (2800 – 10000 كيلفن) لينتقى مدير التصوير بأسرع ما يمكن ما يناسب العمل والتأثير المراد إضفاؤه على الصورة.

ومن مصادر الإضاءة المميزة المعتمدة على الثنائيات أيضا كشافات ARRI SkyPanel والتى تنتجها شركة Arri ويظهر فيها بشكل بارع توظيف التكنولوجيا الرقمية لتفتح بابا واسعا أمام المزيد من التطبيقات المبدعة التى تساعد مدير التصوير فى عمله ، والتى تعتبر مصدرا للإضاءة الناعمة المنتشرة، ومنها موديلات تشع ضوءا بأطوال موجية محددة، وأخرى تشع مدى متسعا من الأطوال الموجية وعبر برامج التشغيل والتحكم الملحقة بذاكرتها (Firmware)، والتى تقوم الشركة بتحديثها تباعا يستطيع مدير التصور بشكل آلى تنفيذ الكثير من المهام، لذا تعدها شركة "آرى" هى ذروة عقد كامل من الأبحاث والتطوير. ما يميز هذا الكشاف هو أنه مزود عبر برنامج التشغيل الخاص به بإعدادات ثابتة تمكن مدير التصوير من التعديل فى مواصفات الضوء المنبعث ليس فقط كمًّا ولونا بشكل بسيط كالكثير مما سبقه من كشافات، ولكن مُسَجَّلا فى ذاكرة الجهاز مؤثرات ضوئية عديدة بما يناسبها من النصوع ومعدل التغير فيه، والإيهام بحركة الضوء والدرجات اللونية المناسبة وما قد تحتاجه من تعديل أثناء عمل المؤثر الضوئي، وهى مؤثرات كثيرا يحتاجها مدير التصوير تبعا لطبيعة وحاجة العمل كتأثير البرق، مرور سحاب، إضاءة النار، سيارة الشرطة، إضاءة مصابيح الضوء الخاطف، إضاءة التلفاز... إلخ، وكل تلك المؤثرات كانت تستهلك الكثير من الجهد ووقت التصوير لتنفيذها ومحاكاة التأثير المشابه لها.

كما يمكن أيضا بضغطة زر لمدير التصوير أن يجعل الكشاف يبعث ضوءا يحاكي لون مصادر الإضاءة المختلفة، فالكشاف مسجلا به لون 48 مصدر إضاءة مختلف كالشموع، مصابيح بخار الصوديوم، لمبات الفلوريسنت، وذلك إضافة إلى أنها مزودة بتأثير إضافة جميع أنواع المرشحات الجيلاتينية المختلفة لشركة Lee و Rosco بحيث

يختار مدير التصوير لون ورقم أو نوع المرشح الذى يريده لينبعث الضوء محملاً بتأثيراته، ويتم الضبط آليا عبر الاتصال مع الكشاف من خلال لوحة التحكم أو عبر DMX سلكيا أو لاسلكيا، وكذلك يمكن الاتصال بالكشاف عبر شبكة الإنترنت لتعديل بعض الاختيارات والمهام وبرامج التشغيل بواسطة الهاتف أو جهاز كمبيوتر ونضيف إلى ما سبق من إمكانات أيضا إمكانات تتعلق بالتصوير وإعدادات آلة التصوير، حيث يتوافق الكشاف مع متطلبات التصوير بزاوية غالق ضيقة جدا وبمعدل مرتفع من الصور فى الثانية الواحدة حيث تم اختباره حتى 25 ألف لقطة فى الثانية، وكذلك زاوية غالق مقدارها درجتان ولم يظهر أى ارتعاش ظاهري للإضاءة Flicker أو تأثير غير مرغوب فيه بالإضاءة. في النهاية، بالنظر إلى الإمكانات الهائلة للتى يمتلكها كشاف مثل –ARRI Sky Panel نستطيع أن نرى بوضوح ما يمكن أن يصير له مستقبل الإضاءة ومعداتها.

خاتمة:

وفى نهاية البحث أنظر إلى مصابيح الثنائيات الباعثة للضوء أحدث المصادر الضوئية المستخدمة لدواعى التصوير المتحرك والثابت على أنها ذلك الشاب الفتىّ الذى يبشر بطفرة ظهرت بعض بشائرها فى عالم معدات الإضاءة، وسيتوالى تحقيق إنجازاتها على أرض الواقع، ليس فقط فى عالم السينما والتليفزيون، ولكن فى شتى مناحي الحياة التى تحتاج للإضاءة. لتوضيح وجه مقارنتها وما تبشر به من تغير شامل لشكل معدات الإضاءة يمكن مقارنة ما كانت عليه الأجهزة الكهربية وقت استخدام الصمامات فى عمل الدوائر الكهربية وحال تلك الأجهزة بعد استخدام أشباه الموصلات من ترانزيستورات وقطع إلكترونية أخرى، فنجد أجهزة التلفاز والراديو كانت كبيرة الحجم ثقيلة الوزن تحتاج وقت أطول لبدء عملها بصورة شبه مُرضية للمستخدم فضلا عما كانت تبعثه من حرارة نتيجة اعتمادها على الصمامات –التى هى فى حقيقتها أشبه ما تكون بلمبات التنجستين– فنجدها بالكاد تكاد تفي بالحد الأدنى من وظيفتها بجودة مُرضية للمستخدم، أما ما جعلها يتم تقَبُلها فهو أنها كانت الإمكانية الوحيدة المتاحة آنذاك لتحقيق المطلوب منها سواء نقل الأخبار والبرامج والمباريات والأحداث المختلفة وقت حدوثها أو حتى الاستماع إلى الدراما الإذاعية ومشاهدة الأفلام. وكانت جودتها كافية لإبهار المستمع والمشاهد، تماما كحال السينما فى بدايتها حين كان مجرد تصوير خروج العمال من المصنع أو رجل يعطس كفيل بأن يُخرِج المشاهد من بيته ليذهب إلى دور العرض ليستمتع بالعرض منبهرا بالحركة، وبالمثل أيضا إذا ما نظرنا إلى آلات التصوير التليفزيوني حين كانت تعتمد على الصمامات لتحويل الصورة الضوئية إلى إشارات كهربية كيف كان حالها من جودة صورتها المحدودة وكبر فى الحجم يعيق استخدامها، ودرجة حرارة تشغيلها المرتفعة التى تتطلب المزيد من التبريد والكثير من العيوب الأخرى التى لا مجال لذكرها فى هذا المقام! بينما بدخول أشباه الموصلات إلى صناعة محسسات آلات التصوير (عناصر تحويل الصورة) تغير تماما حال آلات التصوير من حيث الشكل

والحجم والجودة النوعية فيما ينتج عنها من صور وهي الأهم، والتى استطاعت فى غضون سنوات معدودة أن تثبت مكانتها بل وتزيح الفيلم الخام السينمائي ذلك العملاق الذى ما كان أحد ليتصور أن يُزاح من عرشه ليكاد يختفي هكذا، ولتحل آلات التصوير فائقة التمييز Ultra High Definition محله فى تصوير الأفلام السينمائية، أما عن مصابيح الثنائيات الباعثة للضوء على مستوى الإضاءة المنزلية فقد تطورت وطورت مفهوم مصابيح الإضاءة بظهور الإضاءة الذكية Smart light، والتى يستطيع الشخص التحكم ليس فقط فى التشغيل والإطفاء بل يتحكم أيضا فى النصوع واللون، وذلك كله لاسلكيا عبر تطبيقات يتم تحميلها على الهاتف المحمول، فيتم التواصل ما بين المستخدم والمصباح بواسطة إما الـ Bluetooth أو شبكة WI FI.

وبالعودة إلى عالم الإضاءة السينمائية نجد أنه من خلال استقراء الواقع والتطور المتسارع فى اتجاه الوصول إلى مصادر صديقة للبيئة وكشافات أكثر ذكاء عبر زراعة برامج الحاسوب فى نسيجها لتتفاعل بيسر وتحقيق لمدير التصوير ما يريده من الإضاءة من حيث الكم واللون والنوعية، أرى أن المصابيح المتوهجة ستصير قريبا مجرد سطر آخر فى تاريخ مصادر الإضاءة كحال أقواس الكربون الكهربية التى أزاحتها من قبل ثم جاءت مصابيح HMI لتقضى عليها تماما. فمع الوقت ستقضى مصابيح الثنائيات الباعثة للضوء والكشافات الأكثر ذكاء بما تقدمه من حلول إبداعية لمدير التصوير وتوفير للوقت على الاثنين معا إلا أن مصابيح HMI ستبقى أكثر بعض الشيء نظرا لكفاءتها الضوئية العالية، وحاجة التصوير فى وجود ضوء النهار والشمس لنصوع مرتفع لمعادلتها، وهو ما لم تصل له الثنائيات بعد.

الهوامش:

1 أطلق د. شاكر عبد الحميد الأستاذ بالمعهد العالى للنقد الفنى ووزير الثقافة المصرى السابق على أحد مؤلفاته اسم (عصر الصورة «السلبيات والإيجابيات») لتداخلها الواضح فى شتى مناحى الحياة ولعظيم أثرها فى حياة البشر، ....انظر : شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٥.

2 **Hugo**, Dir. Martin Scorsese, Prod. Paramount Pictures, et al., D.OP. Robert Richardson, 2011.

3 V John Alton, Painting With Light, California, University of California Press ,1995, p. 19.

4إضاءة أقواس الكربون شوارع باريس لتكون أول مدينة تُضاء بالكهرباء.

5 الصورة مأخوذة من فيلم تسجيلى بعنوان "The Carbon arc lamp"، من إنتاج "The Edison Tech Center".

6V. Trick of the Light_ Cinematography in Silent Films (1896-1927), Dir & Prod. Kevin Brownlow & David Gill

7هى نوعية من الكشافات ذات إضاءة مكثفة لوجود عدسات وعاكس بها اعتمدت على أقواس الكربون الكهربية.

8عبد الفتاح رياض، الضوء والإضاءة فى التصوير الضوئي، القاهرة، جمعية معامل الألوان،

2002، ص130.

9 John Alton, Painting With Light, California, University of California Press ,1995, p. 21.

10 انظر عبد الفتاح رياض، الضوء والإضاءة فى التصوير الضوئي، القاهرة، جمعية معامل الألوان، ٢٠٠٢، ص١٤٤.

11أثر ذلك ظهر بوضوح في التتابع ما بين اللقطات فى درجات الرماديات الممثلة للونية الملابس والموضوعات ما بين لقطة وأخرى.

12أنتجت شركة (أجفا) Agfa أول فيلم بانكروماتيك سنة ١٩٠٤ م، وبدأ تسويقه بشكل تجارى بداية من سنة ١٩٠٦، أما شركة كوداك فلم تنتجه حتى عشرينات القرن العشرين. انظر: .JON A KAPECKI: Focal Encyclopedia of Photography, MICHAEL R. PERES 4th .Edition,Subtractive color system P. 695

13 The Headless Horseman , 1922, Dir. Edward D. Venturini,Cinematography by Ned Van Buren Production Co: Sleepy Hollow Corporation.

14تم ذلك فى فيلم Broadway سنة 1929 إخراج Pál Fejös ، تصوير Hal Mohr ، إنتاج ستوديوهات يونيفرسال.انظر: Blain Brown, **MOTION PICTURE AND VIDEO LIGHTING**, 2nd ed, p. 5.،

15 تعاملت أكاديمية فنون وعلوم السينما (Academy of Motion Picture Arts and Sciences) مع هذا النوع الجديد من الإضاءات (التنجستن) والتى كان يطلق عليها لمبات "مازدا Mazda" نسبة إلى التسمية التى أطلقتها شركة جنرال إليكتريك على لمباتها التنجستن أخذا عن اسم "آهورا مازدا" إله النور والخير فى العقيدة الزرادشتية) بجدية بالغة وصدر بشأنها أول تقرير علمى تصدره الأكاديمية وذلك سنة 1928، وكان بالتعاون مع جهات عدة منها جمعية المصورين الأمريكيةAmerican Society Of Cinematographers وجمعية منتجي الأفلام للسينما (The Association Of Motion Picture Producers)، والذى كان بحثا فى هذه الإضاءة الجديدة على عالم الفيلم، وفى أثرها على صورة الفيلم واستجابته، وبالتالى أثرها على الصورة ككل بما تشمله من ألوان الأوجه والمكياج وألوان الملابس والأكسوارات والمفروشات، وذلك مقارنة بإضاءة أقواس الكربون السائدة آنذاك لما لذلك من أثر فى تشكيل الصورة تعبيريا وجماليا، وذلك لأثر درجات الرمادي المختلفة التى تنتج لتمثل عناصر الصورة فى شكل التكوين النهائى، وفيه تم دراسة أثر تلك الإضاءة على الخام البانكروماتيك من حيث استجابة العجائن الفوتوغرافيه للونها، وأثر الإضاءة على المكياج، وهل هناك أثر على العدسات واستجابتها؟ كما قارنها بشكل علمى مدقق فيه بالإضاءة السائدة الاستخدام فى ذلك الوقت (أقواس الكربون الكهربية).

16 V. INCANDESCENT ILLUMINATION AS APPLIED TO MOTION PICTURE PRODUCTION, Conducted By the ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCE, Academy Reports (No. 1),1928 P-P 9-13, USA.

17كان فى البدايات مرتفع الثمن بدرجة كبيرة عن الأفلام الأورثوكروماتيك نظرا لاحتكار أيستمان كوداك للإنتاج الأفلام البانكروماتيك السينمائية إلى أن أنتجتها شركة أجفا جيفرت Gevaert سنة ١٩٢٥ بشكل موسع لتحد المنافسة من ارتفاع السعر.

18 تذكر شركة أوسرام فى أحد إعلاناتها والمنشور فى عدد ديسمبر لسنة 2009 من مجلة

ذلك التاريخ، بينما جاء فى "The focal Encyclopedia American Cinematographer
Of Photography" المرجع المذكور، ص 769 أن ذلك ان فى سنة 1969.
19 V. JON TARRANT, **Focal Encyclopedia of photography**, Op.Cit, Lighting Chronology, P – P 767- 769.
20 Focal Encyclopedia of Photography , Op.Cit, P. 769)
21Design Improvement In High-Wattage Filament, Lamps respond to studio needs, George Howard, American Cinematographer Magazine,Vol.39, No.4, April, 1958, P. 228.
22 V. Ibid, P. 229
23 يتم إنتاج الكوارتز صناعيا من السليكا (ثانى أوكسيد السليكون SiO_2) التى يُصنع منها الزجاج إلا أنها تكون فى صورة نقية من دون الشوائب التى تُضاف للزجاج الاعتيادى لخفض درجة انصهاره.
24 هو نسبة الانبعاث الضوئى إلى الطاقة المستهلكة، ويقاس بـ ليومن/وات .
25الشكل إلى اليسار مأخوذا عن موسوعة ويكيبيديا على شبكة الإنترنت https://en.wikipedia.org/wiki/Halogen_lamp، نقلاً http://www.mtholyoke.edu/~mpeterso/classes/phys301/projects2001/awgachor/awgachor.htm، آخر تحديث له كان فى ٣٠ ديسمبر ٢٠٠١.
26هذا الأمر وإن كان يوفر فى وقت التصوير والطاقة المستهلكة إلا أنه يؤثر على العمر التشغيلي للمصباح سلبا.
27 Benjamin B, Facing the Facing the Void, ASC magazine, Nov 2013,Vol. 94, No. 11, P 47.
28 :John Jackman,Lighting for Digital Video and Television, Oxford, ELSEVIER Inc., 2010, 3rd ed, P 65
29البلازما هى إحدى الصور الأربعة للمادة (الحالة الصلبة، السائلة الغازية والبلازما)، إلا أنها لا تتواجد طبيعيا بل تتواجد صناعيا تحت تأثير التسخين أو مجال كهرومغناطيسى قوd، وفى حالة البلازما يصير الوسط الغازى المتأين ذو قابلية شديدة لتمرير الكهرباء عبره، للمزيد انظر: Louis A. Bloomfield, How Things Work The Physics of Everyday Life, New Jersy, John Wiley & Sons, Inc., 2013,P.439.
30 أى مادة ليس بها إلكترونات حرة أو فجوات موجبة تساعد على تمرير التيار الكهربي عبرها.
31 V. E. Fred Schubert, Light-Emitting Diodes,Cambridge, Cambridge university press, 2006, 2nd ed., P. 358.
32 V. Benjamin B, Facing the Facing the Void, Emmanuel Lubezki, ASC, AMC and his collaborators detail their work on Gravity, a technically ambitious drama set in outer space. ASC magazine, Op.Cit, P.P 36-49.
33 Loc. cit.
34تنتج حاليا أغلب الشركات كشافات تعمل بالثنائيات مثل : Arri, Mole, Kino Flo, Nila, DEDO,FilmGear.
35هى عدسات مسطحة يتم إنتاجها بتقنية التصوير الهولوجرافى (المجسم).

بحث أهمية تدخل الدولة لمواجهة التحديات التي تعانى منها صناعة السينما في مصر

أ.م.د. محمد خضر

§

تمهيد

تعانى صناعة السينما المصرية من العديد من المشكلات بعضها مشكلات متراكمة نتيجة عدم وجود حلول جذرية وبعضها الآخر نشأ نتيجة تغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية، وقد أصبحت تلك المشكلات حجرا عثرة أمام صناعة السينما في مصر تعوقه عن التطور والنمو في ظل منافسة شرسة من موجة الأفلام الوافدة وتحديدا الأفلام الأمريكية إضافة إلى المنافسة مع وسائل الترفيه الحديثة، وعلى رأسها الفضائيات المختلفة والمتنوعة في محتوياتها البرامجية ومنها الأفلام السينمائية. مما لا يخفى على أحد أن صناعة السينما بالإضافة إلى كونها مشروعا اقتصاديا يهدف منها القائم على الإنتاج إلى الربح لاستعادة رأس المال المستثمر واستمرار العملية الإنتاجية، إلا أنها تمثل واقعا ثقافيا واجتماعيا وسياسيا للمجتمع وهى كما يقال جزء من القوة الناعمة التي تميز الدولة المصرية. قد استطاعت السينما المصرية خلال فترات تاريخية أن تكون سفيرا لمصر في الخارج واستطاعت التأثير سياسيا على مجريات الأمور سواء داخليا أو خارجيا، وخاصة في حقبة الستينيات من القرن الماضي.

§

فقد استطاعت السينما المصرية تصدير أفكارها الخاصة بالتحرر الوطني والنزعة للاستقلال عن المحتل الأجنبي حيث قامت العديد من حركات التحرر الوطني في العديد من الدول العربية والأفريقية. ولا يمكن أن نغفل دور صناعة السينما المصرية في هذا الصدد، كذلك داخليا فقد استطاعت صناعة السينما المصرية في تلك الفترة تجسيد حلم القومية العربية وكذلك قيم المجتمع الجديد –مجتمع ما بعد ثورة 1952– القائمة على العدالة الاجتماعية والمساواة وإعلاء قيمة العمل، كذلك استطاعت صناعة السينما دق ناقوس الخطر في فترة السبعينيات من خطورة الانفتاح الاقتصادي بالشكل القائم وظهور طبقات طفيلية تتخذ من الفساد وسيلة لها لجمع الثروات.

إذن، فصناعة السينما كما هي مشروع تجاري وفني ووسيلة ترفيهية، هي أيضا وجه من وجوه الثقافة المصرية التي يجب أن تحظى بدعم ورعاية من الدولة، وليس المقصود بالدعم هنا أن تقوم الدولة بتكرار تجربة القطاع العام في الستينيات ولكن تستطيع الدولة بما تملكه من أدوات أن تساعد صناعة السينما والنهوض بها من خلال التدخل المباشر لحل تلك المشكلات سواء بتفعيل القانون أو بعمل تشريعات جديدة تتواكب مع المرحلة الحالية.

هدف البحث وأهميته:

يهدف البحث إلى تحليل التحديات التي تواجه صناعة السينما المصرية والتي أدت إلى انحسار تلك الصناعة المهمة وانكماشها، وأهمية تدخل الدولة المصرية بكافة أجهزتها التنفيذية والتشريعية من أجل وضع صناعة السينما على أولوية الأجندة القومية لما تمثله تلك الصناعة من قوة ناعمة للدولة المصرية كما تمثل وجه مصر الثقافي وهوية الدولة المصرية في مواجهة التحديات الداخلية والخارجية.

وتكمن أهمية الدراسة في أنها تتناول العديد من الظواهر التي تمثل تحديات أمام نهوض صناعة السينما في مصر مثل التحدي الخاص بتمويل الفيلم والاحتكار والقرصنة وعزوف المنتج المستقل عن القيام بعملية الإنتاج وبحث آليات تدخل الدولة في مواجهة تلك التحديات.

منهج البحث:

تعد الدراسة من الدراسات التحليلية والتي تتعدى مرحلة رصد الظواهر إلى التحليل والتفسير، وذلك من خلال تحليل التحديات التي تواجه صناعة السينما وأثرها على انكماش إنتاج الأفلام، ووضع مقترحات لآليات تدخل الدولة في تلك الأزمة.

مقدمة

إذا أردنا تشخيص المشكلات التي تعانى منها صناعة السينما المصرية فلابد لنا من البحث عن جذور تلك المشكلات، وهى في غالب الأمر مشكلات متأصلة منذ فترات طويلة، ويأتي على رأس تلك التحديات تحدى تمويل الفيلم السينمائي في مصر.

وعلى الرغم من التطور الذى حدث في وسائل العرض الذى سمح بوجود العديد من المصادر التمويلية المختلفة للفيلم السينمائي إضافة إلى سوق العرض الرئيسي، وهو دار العرض، فقد استطاعت التكنولوجيا أن تقدم الفيديو كاسيت كوسيلة للعرض الذى أصبح مصدر تمويل للفيلم السينمائي، كذلك كان لدخول أجهزة «السي دي» والـ «دي في دي» ووجود الأقمار الصناعية وما

تبعها من وجود فضائيات عربية ومصرية الفضل في شراء حقوق عرض الأفلام.

وعلى الرغم من تنوع تلك الوسائط وكونها مصادر تمويل للفيلم السينمائي المصري فقد ظلت مشكلة التمويل قائمة حيث وصلت أزمة التمويل لذروتها مع حدوث الأزمة الاقتصادية العالمية في 2008، وهى الأزمة التي لم تستطع صناعة السينما المصرية تجاوزها حتى الآن. هذا بالإضافة إلى مشكلات متعلقة بالاحتكار، سواء في مجال الإنتاج والتوزيع والعرض، والقائمة على وجود كيانين يتحكمان في صناعة السينما المصرية مما أدى إلى التحكم في نوعية الأفلام المنتجة، وكذلك التحكم في سوق التوزيع السينمائي بما لا يسمح بظهور أي أفلام خارجة عن السياق التي وضعته تلك الكيانات الاحتكارية، كذلك ما تعانيه الصناعة من عملية قرصنة للأعمال، وهو الأمر الذى أدى إلى وقوع خسائر كبيرة للمنتجين جعلتهم يعزفون عن الإنتاج السينمائي، كذلك عدم وجود سوق للسينما المستقلة في مصر؛ وهى سينما تخرج عن النظام الإنتاجي العام المتعارف عليه سواء من ناحية الاعتماد على فكرة النجم أو الموضوعات المستهلكة في السينما السائدة.

لذا، نرى أن تلك المشكلات تتطلب التدخل السريع من الدولة المصرية خاصة أن بعد قيام ثورتين شعبيتين قام بهما الشعب المصري رغبة في التغيير وإقامة نظام جديد، وقد استقرت الأوضاع وأصبح لدينا مشروع وطني يمثله رئيس منتخب، وضحت ملامح هذا المشروع على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي إلا أننا نجد أن المشروع الثقافي للدولة المصرية وما تمثله صناعة السينما كجناح رئيسي في هذا غير واضح المعالم. ومما لا يخفى على أحد أن ما تعانى منه الدولة المصرية من حرب ضد الإرهاب يتطلب أن يكون للفن، وخاصة السينما، دور في تلك الحرب من خلال إنتاج أفلام تهدف إلى التأكيد على الهوية المصرية وبث روح التسامح والقيم التي افتقدها المجتمع خلال الفترات السابقة، وعليه سنقوم من خلال هذا البحث بعرض التحديات التي تواجهها صناعة السينما المصرية، وكيفية تدخل الدولة لوضع الحلول وصولا إلى قيام صناعة السينما بدورها المنوط كقوة ناعمة للدولة المصرية.

أولا: التحدى الخاص بتمويل الفيلم المصرى:

تعتمد صناعة السينما المصرية على مصادر التمويل التقليدية والتي يمكن أن نلخصها في المصادر الآتية:-

قرض الموزع.

البيع الخارجي.

بيع الحقوق الخاصة بعرض الفيلم على الـ(دي في دي).

بيع حقوق الفيلم للقنوات التلفزيونية.

ولكى نستطيع أن نناقش التحدي الخاص بتمويل الفيلم المصري فعلينا تحليل تلك المصادر الخاصة بالتمويل، ومدى استفادة المنتج من كل مصدر على حده للوصول إلى اقتراح بالحلول الممكنة لتجاوز تلك المشكلة.

قرض الموزع:

يعتبر قرض الموزع من أقدم وسائل التمويل التي عرفتها صناعة السينما المصرية منذ نشأتها؛ ويتلخص ذلك المصدر في قيام المنتج بعرض مشروع الفيلم على الموزع الداخلي وفى حال الموافقة على المشروع، يقوم الموزع بإقراض

المنتج جزءا من الميزانية الخاصة بالفيلم للبدء في العمل بالمشروع على أن يتم استقطاع تلك السلفة من إيرادات الفيلم بدور العرض، ويعتبر قرض الموزع أولوية في السداد بعد استقطاع عمولة الموزع ومصروفات التوزيع، وقد استطاعت صناعة السينما العمل بتلك الصيغة في التمويل في ظل وجود تنوع سواء في شركات الإنتاج من ناحية، أو تنوع في شركات التوزيع من جهة أخرى في إطار سوق تنافسي قائما على التعددية، غير أنه مع صدور القانون رقم 8 لسنة 1997، والخاص بحوافز وضمانات الاستثمار، وما تبعه من دخول عدد محدود من الشركات التي تكونت لأهداف استثمارية تحولت فيما بعد إلى كيانات احتكارية تمارس احتكارها في مجالات صناعة السينما المصرية. وقد أدى هذا الوضع إلى إقصاء جماعي للمنتجين المستقلين، وكذلك الموزعين المستقلين. وقد فرض الاحتكار واقعا جديدا على صناعة السينما المصرية، فقد قامت تلك الشركات باحتكار مجهود العديد من نجوم الصف الأول من الممثلين الأمر الذى أدى إلى ارتفاع أجورهم بشكل مبالغ فيه.

أصبح المنتج أو شركة الإنتاج يتقدم بمشروع فيلمه إلى تلك الكيانات حيث تقوم تلك الأخيرة بدراسة المشروع وبيان الجدوى الاقتصادية له، وكذلك توافق على السيناريو مع توجهات الشركة، وقد ترفض الشركة المشروع أو قد تطلب تغييرات في الخط الدرامي حتى يتوافق مع رؤيتها. وفى حال الموافقة على المشروع، يتم اعتماد الميزانية الخاصة بالفيلم، وتقوم الشركة بتمويل المشروع بنسبة تتراوح من 70 إلى 80% من الموازنة المتفق عليه مقابل استفادة المنتج المستقل من إيراد دور العرض في داخل مصر ثم تؤول كافة الحقوق الخاصة ببيع الفيلم كاملة للكيان الممول للمشروع، وبهذا فلم تصبح سلفة الموزع كما كانت في الماضي، لقد أصبح المنتج أو شركة الإنتاج المستقلة تعمل في المشروع كمنتج منفذ للشركة الكبيرة الممولة للمشروع حيث تصبح صاحبة الحق في كافة حقوق الفيلم السينمائي. وفى حال استطاع منتج أو شركة إنتاج مستقلة تمويل الفيلم دون القيام بطلب سلفة توزيع من الكيان الكبير سيجد نفسه مضطرا للاتفاق معها على التوزيع سواء داخليا لما تملكه من سيطرة على دور العرض، وخارجيا لسيطرتها على الموزعين في الخارج، وفى حال عدم قيامه بهذا الاتفاق فإنه مهدد بعدم عرض فيلمه سواء في دور عرض مناسبة أو عدم عرضه في توقيت مناسب.

وبناء على ذلك، فقد أصبحت صناعة السينما في مصر معتمدة بشكل كامل على تمويل تلك الكيانات الكبيرة المحتكرة للصناعة والتي تقوم بدورها بالاتفاق مع قنوات عربية مخصصة لعرض الأفلام والشراكة في عمليات التمويل. ومع عام 2009 ظهرت آثار الأزمة الاقتصادية العالمية على صناعة السينما في مصر الأمر الذى أدى إلى تساؤلات حول حجم الاستثمارات العربية في تلك الصناعة "والذى وصل إلى 80% من نسب الأموال المستثمرة، وقد ظهرت الآثار السلبية لتلك النسبة مع زيادة الأزمة الاقتصادية. فعلى الرغم من أن عام 2008 قد وصل عدد الأفلام المنتجة إلى 65 فيلما فقد شهد عام 2009 تراجعا حادا نتيجة لظهور آثار تلك الأزمة المالية

التي أدت إلى نقص في السيولة المالية في الشركتين المتحكمتين في سوق الإنتاج المصري؛ وهما شركة روتانا وشبكة راديو وتلفزيون العرب اللتان تمثلان الممول الحقيقي للشركات الكبيرة[1] المحتكرة للسوق السينمائي. ومنذ هذا الوقت، تعانى صناعة السينما المصرية أزمة في تمويل الفيلم المرتبط بسلفة التوزيع، إضافة إلى حالة الارتباك والعشوائية لصناعة السينما المصرية مع عدم وجود منتج مصري يجازف بأمواله في ظل سيطرة الكيانات الاحتكارية.

البيع الخارجي:

بيع الفيلم خارجيا مصدر من المصادر المهمة لتمويل الفيلم المصري منذ عرفت صناعة السينما في مصر، والمقصود هنا بيع الفيلم في سوق تقليدي ألا وهو السوق العربي، وتحديدا في منطقة الخليج، إذ كان للمنتج في الماضي حرية بيع الفيلم إلى موزع خارجي والاتفاق معه بشكل مباشر إلا أنه ومع التطور الذى حدث أصبحت اليد العليا للشركات الكبيرة المحتكرة لصناعة السينما في مصر في توزيع الفيلم في سوق الخليج وذلك عن طريق موزعين محليين في تلك الدول تابعين لهم عن طريق شركات توزيع تابعة لهم تم تأسيسها في دول الخليج، وعليه لم يعد للمنتج أو شركة الإنتاج المستقلة البديل سوى الاتفاق مع تلك الكيانات الكبيرة التي وإن استطاعت أن تخلق نجوما جديدة في صناعة السينما في مصر فقد استطاعت تحقيق إيرادات في السوق الداخلي إلا أن تلك الأفلام وجدت صعوبة في اختراق السوق الخليجي والعربي لعدم معرفة المشاهد العربي بهؤلاء النجوم الجدد مما أثر على إيرادات الفيلم خارجيا.، كما كان للمنافسة بين الشركتين المحتكرتين لصناعة السينما المصرية دورا سلبيا في توزيع الفيلم في الخارج حيث إن كلا منهما تعمل على تخفيض سعر الفيلم في الخارج لضمان توزيعه مما يؤثر بشكل مباشر على المنتج.

كما كان لنمطية الموضوعات الخاصة بالأفلام المعروضة وتكرار النجوم أثر سلبى على استقبال تلك الأفلام في السوق العربية.

ومما لا شك فيه، فقد أثرت القنوات الفضائية المخصصة لعرض الأفلام في عملية بيع الفيلم خارجيا؛ لأن تلك القنوات تغطى الوطن العربي، وبعضها يقوم بعرض الأفلام حصريا عقب عرض الفيلم بدور العرض، ونتيجة لارتفاع معدل دخل الفرد في تلك الدول الأمر الذى يجعله يشترك في تلك القنوات ويستمتع بمشاهدة الأفلام بديلا عن دور العرض.

بيع حقوق الفيلم على اسطوانات مدمجة DVD:

وهذا المصدر للتمويل هو التطور الذى حدث لبيع حقوق الفيلم على شرائط الفيديو، ففي حين كان العائد من شراء حقوق الفيديو للفيلم السينمائي هو وضع محتوى إعلاني بداخله، ولذلك تقوم شركات الفيديو بشراء حقوق العرض من المنتج بمقابل مالي يساعده في عملية تمويل الفيلم، إلا أن التطور الذى حدث هو عزوف شركات الإعلان عن وضع إعلاناتها داخل هذا الوسيط، الأمر الذى أدى إلى عملية شراء الاسطوانات بحد ذاتها دون المحتوى الإعلاني. ونظرا لعمليات القرصنة التي طالت تلك الوسيلة ونزول الفيلم على اسطوانات أثناء عرضه بدور العرض السينمائي

فقد أثرت على عملية بيع هذه الحقوق بشكل أضر بالمنتج السينمائي بشدة، هذا بالإضافة إلى سوء الأحوال الاقتصادية التي تجعل المشاهد يعزف عن شراء تلك الاسطوانات في حين يمكنه مشاهدة تلك الأفلام عن طريق الإنترنت نتيجة عدم وجود تفعيل للقوانين المانعة للقرصنة.

بيع حقوق الفيلم للقنوات التلفزيونية:-

نتحدث هنا عن بيع حقوق الفيلم تلفزيونيا عبر القنوات المختلفة:

القنوات المشفرة:-

وهى قنوات متخصصة لعرض الأفلام لا يستطيع الجمهور مشاهدتها إلا من خلال اشتراك شهري يتم سداده للحصول على كارت فك الشفرة.

ويعتبر بيع الفيلم في تلك القنوات مصدرا للتمويل حيث إنها تأتى في المرتبة التالية لبيع حقوق الفيلم على الاسطوانات المدمجة، وكون القنوات مشفرة فهي تتيح للمنتج بيع الفيلم بعد ذلك إلى قنوات أخرى مفتوحه للجمهور.

لم يجد المنتج حرية كبيرة في هذا السوق المشفر؛ فالقنوات المشفرة المخصصة لعرض الأفلام هي قنوات ART وقنوات Showtime وقنوات أوربيت. فقد حدث أن خرجت شبكة أوربيت من هذه المنافسة نتيجة لظروف مالية، واكتفت بعرض الأفلام من مكتبتها السابق شراؤها، واقتصرت المنافسة بالنسبة للقنوات المشفرة بين قنوات ART وقنوات showtime وحيث إن الميزانية الخاصة بقناة الشاشة التابعة لـ Showtime منخفضة نسبيا فلم تستطع مجاراة شبكة ART في شراء الأفلام كعرض أول مشفر, وقد استطاعت شبكة ART الحصول على حقوق العديد من الأفلام واستطاعت تحقيق انتعاشة في صناعة السينما المصرية إلا أنه كما سبق أن ذكرنا نتيجة الأزمة الاقتصادية في عام ٢٠٠٨ والتي أثرت سلبا على قنوات ART الأمر الذى جعلها تقلص من ميزانيتها المخصصة لشراء الأفلام.

ولبيان ذلك "نجد أنه فى عام ٢٠٠٧ كانت عدد الأفلام المنتجة ٤٥ فيلما وقامت شبكة ART بشراء كافة الحقوق لعدد (٧) أفلام بنسبة تمثل ١٦,٦٪ من الأفلام المتاحة، كذلك قامت بشراء كافة الحقوق الخاصة بالعروض التلفزيونية لعدد (٢٠) فيلما بنسبة ٤٧,٦٪ من الأفلام المتاحة، كذلك تم شراء حق العرض الأول المشفر لعدد (٨) أفلام بنسبة ١٩٪ من الأفلام المتاحة أي أن نسبة الأفلام التي لم تشارك ART في شراء أي من حقوقها هي نسبة ١٦,٦٪ من الأفلام المتاحة. فى حين نجد أنه في عام ٢٠٠٩ كان عدد الأفلام المنتجة (٤١) فيلما قامت ART بشراء كافة الحقوق لعدد (٢) فيلم بنسبة ٤,٥٪ من إجمالي الأفلام المتاحة، كذلك قامت بشراء كافة الحقوق التلفزيونية لعدد (٣) أفلام بنسبة ٧,٣٪ من إجمالي الأفلام المتاحة، وقامت بشراء حق العرض الأول المشفر لعدد (٧) أفلام بنسبة ١٧,٧ من الأفلام المتاحة.

أما عدد الأفلام التي لم تشارك ART في شراء أي من حقوقها فكان (٢٩) فيلما بنسبة تمثل ٧٠,٧٪ من إجمالي الأفلام، وبهذا فقد المنتج مصدرا تمويليا مهمًا يعتمد عليه في إنتاج الفيلم السينمائي[٢]

القنوات المفتوحة:

توجد العديد من أشكال القنوات المفتوحة، فمنها القنوات المخصصة لعرض الأفلام ومنها القنوات

العامة التي تحتوى خريطتها البرامجية على عرض الأفلام.

أما بالنسبة للقنوات المخصصة لعرض الأفلام فنجد أن القناة الوحيدة التي تقوم بشراء عرض الأفلام بشكل حصري للعروض المفتوحة هي قناة روتانا سينما التي استطاعت أن تحصل على العديد من حقوق عروض الأفلام بشكل حصري في العروض المفتوحة، وكذا قامت القناة بتمويل منتجي تلك الأفلام بدفعات مقدمة حتى يتسنى لها الحصول على تلك الحقوق.

وقد تأثرت قناة روتانا كما هو الحال لشبكة ART بالأزمة الاقتصادية العالمية وبالتالي قلصت من ميزانيتها المخصصة لشراء الأفلام الحصرية. وعلى الرغم من وجود العديد من القنوات المفتوحة العامة التي تحتوى على محتوى برامجي يعتمد على الأفلام السينمائية إلا أن تلك القنوات لم تستطيع أن تكون بديلا عن المنتج السينمائي كنافذة عرض يعتمد عليها في تمويل الأفلام، فالكيان الوحيد الذى ظهر مؤخرا ويستطيع أن يقوم بعملية شراء الأفلام حصريا في العرض المفتوح هو قناة Mbc مصر إلا أن القناة لا تقوم بعرض الأفلام إلا في مناسبات خاصة مثل الأعياد ورأس السنة.

ثانيا: تحدى الاحتكار:

مع مطلع عام ١٩٩٦ وبعد عقد أكثر من اجتماع مع القيادات السينمائية، وقبل نهاية العام انتهى الأمر إلى تغير جذري استهدف بالدرجة الأولى تحسين البنية الاقتصادية لصناعة السينما في مصر من خلال إجراء تعديلات في اللائحة التنفيذية للاستثمار بما يتضمنه من امتيازات للمستثمرين تشمل تسهيلات جمركية وإعفاءات ضريبية لفترة زمنية من بدء النشاط الاستثماري.

فقد سمحت هذه التعديلات بتمكن الكيانات السينمائية التي تنشأ برأس مال لا يقل عن مائتي مليون جنيه من الاستفادة بتلك التسهيلات على أن يجمع نشاطها بين الإنتاج وإنشاء دور العرض، وقد تبلور ذلك في القانون رقم ٨ لسنه ١٩٩٧ والخاص بحوافز وضمانات الاستثمار، فقد اجتذب هذا الوضع الجديد عددا محدودا من الشركات التي تكونت لأهداف استثمارية تحولت فيما بعد إلى كيانات احتكارية في صناعة السينما المصرية تمارس احتكارها لأفرع الصناعة من إنتاج وتوزيع وعرض. وقد أدى هذا الوضع إلى إقصاء جماعي للمنتجين المستقلين إلا البعض منهم الذى تعامل مع تلك الشركات وقام بعمليات أقرب لتنفيذ الإنتاج لصالح هذه الشركات.

وقد أسفر هذا الوضع عن وجود شركتين كبيرتين تحتكر صناعة السينما في مصر (الشركة العربية للإنتاج والتوزيع) و(المجموعة الفنية المتحدة). فقد تجلى دور تلك الكيانات الكبيرة وأثرها السلبى على صناعة السينما والمنتجين المستقلين من خلال السياسات التي اتخذتها هاتان الشركتان في مجالات الإنتاج والتوزيع والعرض.

أ – سياسة الإنتاج:

تقوم سياسة الإنتاج في هذه الكيانات الكبيرة على أسس للتعامل مع المنتجين والشركات المستقلة وهى: أن يقوم المنتج المستقل بتقديم مشروع الفيلم من سيناريو وعناصر فنية من مخرج وممثلين ومدير تصوير...إلخ مع موازنة تقديرية للعمل حيث تقوم الشركة الكبيرة بدراسة المشروع وكذلك

الموافقة على السيناريو بما يتوافق مع توجهاتها للموضوعات المقدمة، وأحيانا يطلب تعديلات فنية على الموضوع والخط الدرامي، وقد أدى ذلك إلى إقصاء أي أفكار لا تتوافق مع توجهاتها.

بعد الموافقة على المشروع يتم منح المنتج ما يوازى من 70% إلى 80% من إجمالي موازنة العمل في مقابل منح المنتج إيرادات دور العرض داخل مصر في حين تؤول كافة الحقوق الخاصة بالفيلم للشركة الكبيرة، بما يعنى انتهاء صلة المنتج بفيلمه. كما أفرز هذا الوضع قيام العديد من المنتجين بتنفيذ أفلامهم المتفق عليها بتكلفة أقل من الـ 80% المدفوعة حتى يتسنى لهم تحقيق ربح بالإضافة إلى إيرادات دور العرض داخليا، الأمر الذى أثر سلبا على جودة المنتج السينمائي.

قيام منتج أو شركة إنتاج بعرض مشروع الفيلم لإحدى الشركتين الكبيرتين للقيام بعملية توزيعه في مقابل قيام الشركة الكبيرة بتقديم سلفة توزيع يتم استردادها بعد عرض الفيلم وفى هذه الحالة أيضا لابد من أن توافق الشركة الكبيرة على كافة تفاصيل العمل من موضوع وعناصر فنية...إلخ، ويتم سداد سلفة التوزيع على أقساط موزعة على مدار مراحل التصوير.

قيام المنتج أو شركة الإنتاج ذات القدرة التمويلية بعد تمويل كامل للفيلم دون اللجوء إلى سلفة توزيع من الشركة الكبيرة، ولكنه مضطر إلى الاتفاق معها قبل بدء التصوير حتى يتسنى له الحصول على دور عرض مناسبة، وكذلك موعد مناسب للعرض لأنه دون الحصول على تلك الموافقة من تلك الشركتين الكبيرتين لن يستطيع عرض فيلمه.

ومما سبق، نجد أن سياسات تلك الشركات المحتكرة قد فرضت واقعا احتكاريا في عمليات الإنتاج جعلها تتحكم في نوعية الأفلام والموضوعات المعروضة، كذلك شكل الإنتاج وفى حالة رغبة شركة من الشركات المستقلة العمل خارج هذا السياق الإنتاجي الذى وضعته تلك الكيانات فإنه لن يستطيع العمل في منظومة صناعة السينما.

ب – سياسة التوزيع:

إن قيام المنتج بالاتفاق مع تلك الكيانات على توزيع الفيلم يتفق معها أيضا كعارض حيث إن تلك الكيانات أصبحت تسيطر على عملية التوزيع والعرض.

يتم التعاقد بين المنتج والشركة الكبيرة على توزيع الفيلم قبل بدء الموسم السينمائي، وقد جرى العرف على أن تقسم المواسم كالآتي:-

عيد الفطر.

عيد الأضحى.

موسم الصيف.

إجازة نصف العام الدراسي.

ويتم تحديد موعد العرض الأول الذى يكون في أغلب الأحوال قابلا للتعديل حسب ظروف السوق دون تحديد دور العرض، والتي من المفترض أن يكون لدى الموزع خبرة في هذا المجال، وأيضا لديه أكثر من فيلم في الموسم الواحد يقوم بتوزيعهم وتسكينهم جغرافيا لتغطية كافة المناطق.

وعادة ما يتم الاتفاق على عمولة توزيع تصل أحيانا إلى 25% من الإيرادات.

"تشير الإحصاءات إلى أن هيكل السوق المصري تتقارب منه الحصص للشركتين الكبيرتين حيث بلغت الحصة السوقية للمجموعة الفنية المتحدة

عام 2008 نسبة 55% من إجمالي السوق في حين بلغت حصة الشركة العربية نسبة 40% من السوق السينمائي للعام نفسه، أما في عام 2009 فقد حصلت المجموعة الفنية المتحدة على حصة قدرها 47% من إجمالي السوق في حين حصلت الشركة العربية على حصة قدرها 50% من إجمالي السوق السينمائي للعام نفسه[3]

وبالنظر إلى النسب السابقة نجد أن كلا من الشركتين الكبيرتين قد حصلتا على حصة سوقية في عام 2008 قدرها 95% من إجمال سوق التوزيع السينمائي المصري، في حين حصلت الشركتان على نسبة قدرها 97% من إجمالي سوق التوزيع المصري في عام 2009 وهى نسب تشكل استحواذا كاملا على السوق السينمائي المصري بمعنى أن المنتج أو شركة الإنتاج المستقلة عنهما لا بد وأن يعملا وفقا لإرادة تلك الكيانات الكبيرة المسيطرة.

ج – سياسة العرض:

وكما ذكرنا من قبل فإن كلا من الشركتين الكبيرتين في صناعة السينما المصرية هما جهتا التوزيع الرئيستين، وكذلك هما أصحاب دور العرض «تصل نسبة استحواذهما إلى 68% من دور العرض الدرجة الأولى على مستوى الجمهورية[4]

وكانت كلتا الشركتين تتعاونا فيما بينهما في توزيع الأفلام. واستمر الوضع بهذه الصيغة حتى عام 2006 إلا أنه قد حدثت أزمة بين الشركتين تسببت في عدم قيام أي شركة منهما بتوزيع أفلام الكيان الآخر، وقد أصبحت الفترة من 2007 إلى 2010 تتسم بالمشكلات الآتية الخاصة بالعرض والتي أثرت على المنتجين المستقلين:–

بداية التعامل الحصري حيث لا تقوم الشركتان بتوزيع الأفلام في دور العرض التابعة للشركة المنافسة.

لا تقوم الشركتان بالتوزيع لدور العرض المستقلة في حالة عرض أفلام من توزيع الشركة المنافسة.

تقوم الشركتان بالتوزيع لدور العرض التابعة لجهاز السينما.

تعرض الشركتان الأفلام الموزعة من جهاز السينما.

وقد أدى هذا الوضع إلى عدم قدرة دور العرض المستقلة على الجمع بين عرض أفلام الطرفين، وقد تسبب ذلك في عدم قدرة دور العرض المتعددة الشاشات من تشغيل جميع الشاشات.

والجدير بالذكر أن عمولة التوزيع توازى 15% تقريبا من الإيرادات في حين إذا كان الموزع يعرض في دور العرض التابعة له يحصل على 65% من إجمالي الإيرادات حيث إن دور العرض تحصل على 50% من الإيرادات، وهذا يبرر استئثار كل شركة من شركات التوزيع بالأفلام الخاصة بها وعدم توزيعها في دور العرض التابعة للشركة المنافسة.

إن صناعة السينما تعتمد على مواسم لعرض الأفلام، وبناء عليه، وفى ظل زيادة عدد الشاشات لن تستطيع دور العرض تشغيل القاعات بالكفاءة اللازمة في ظل التعامل مع موزع لديه أفلام لنجوم مختلفة ولهم جماهيرية لذلك يسعى صاحب دار العرض للحصول على تلك الأفلام بغض النظر عن شركة التوزيع. رفض كل من شركتي التوزيع إمداد دار العرض التي تعرض أفلام الشركة المنافسة مع قلة عدد الأفلام المنتجة سنويا يتسبب في حجب نصف الأفلام المتاحة عن دور العرض مما يؤدى إلى عرض الأفلام

لمدة طويلة مما يؤثر سلبا على الإيرادات بالنسبة لدور العرض المستقلة. وإذا وضعنا في الاعتبار استحواذ كل من "الشركة العربية للإنتاج والتوزيع" و"المجموعة الفنية المتحدة" على 68% من دور العرض الدرجة الأولى في حين لا يملك نسبة 25.60% من دور العرض الحرية في اختيار ما يعرض على شاشتها في ظل التعاملات الحصرية التي تفرضها شركات التوزيع، بينما تستطيع 6.40% فقط من دور العرض الأولى أن تختار بين أفلام الشركتين[5]

فى المجمل، فقد أثرت تلك السياسة الاحتكارية بكلٍّ من الكيانين على صناعة السينما المصرية سلبا نتيجة لعدم تحقيق الأفلام المنتجة لإيراداتها الطبيعية وفقا لعمليات تقسيم السوق السينمائي إلى كتلتين، وقد تجلت التأثيرات السلبية على المنتج الفرد الذى قد لا يجد لفيلمه دور العرض المناسبة لعرضه وبالتالي، تتأثر إيراداته كما تتأثر استمراريته في عملية الإنتاج.

ثالثا : التحدى الخاص بالقرصنة للأفلام المصرية :

تعتبر صناعة السينما واحدة من أهم الصناعات على مستوى العالم لما لها من تأثير اقتصادي وثقافي واجتماعي، وكل دولة تسعى للتقدم تدعم هذه الصناعة على أرضها وتحميها وتذلل أمامها جميع المعوقات لتحقيق استفادة كاملة من مردوداتها المختلفة خاصة لأنها الصناعة الوحيدة التي يعاد تصديرها للخارج أكثر من مرة، ولبلد واحدة عدة مرات. وقد كانت مصر، فى فترة من الفترات، إحدى الدول الرائدة في هذه الصناعة المهمة بل إن صناعة السينما كانت تعتبر في المرتبة الثانية في التصدير بعد القطن، ولكن الفترة الأخيرة بدأت تعانى هذه الصناعة الكثير من المشكلات والمعوقات التي تحد من تطورها ونموها ومن هذه المشكلات حالة السطو المنتشرة على الفيلم المصري من دور العرض أو من غرف المونتاج قبل عرضها جماهيريا مما يؤدى بطبيعة الحال إلى تكبد منتجي الفيلم خسائر فادحة حيث إن الأفلام يتم السطو عليها عن طريق قراصنة يستطيعون الحصول على غالبية الأفلام بجودة عالية، ومن مصادر يصعب الوصول إليها من قبل محترفين أو أشخاص لهم مصلحة، والهدف هو أن يتعرض المنتجون لخسائر مالية كبيرة نتيجة سرقة أفلامهم ونشرها على شبكة الإنترنت من جانب قراصنة الأفلام بجودة عالية مما يعكس أن القرصنة باتت منظمة، وتدار من جهات محترفة. من أشهر وسائل القرصنة الحديثة استخدام الهواتف المحمولة المزودة بكاميرات رقمية حيث يقوم القرصان بتصوير الفيلم من على شاشة السينما باستخدام كاميرا الهاتف.

ومع التطور التكنولوجي في التصوير والهواتف المحمولة أصبح في الإمكان التصوير بجودة عالية، وقد ظهر هذا في بعض الأفلام التي تم تصويرها من دور العرض. كما امتدت قرصنة الأفلام المصرية إلى بعض الفضائيات التي تبث من أقمار أجنبية حيث يوجد ما يقرب من ٧٠ قناة فضائية مجهولة المصدر والهوية باتت تهدد صناعة السينما المصرية بالتوقف خاصة بعد سرقة عدد كبير من الأفلام المصرية حديثة الإنتاج، وعرضها على شاشات هذه القنوات دون تصريح من أصحابها أو شركات الإنتاج، وجني أرباح خيالية من إيرادات الإعلانات التي

تبث خلال عرض هذه الأفلام، وقد انتشرت تلك الظاهرة أعوام ما بعد ثورة يناير في ظل حالة الفوضى والانفلات الأمني التي انعكست على الإعلام مسببة ما سمي بـ (فوضى إعلامية) ظهرت هذه القنوات الفضائية الجديدة المتخصصة فى سرقة وعرض الأفلام السينمائية الجديدة لكبار النجوم سواء على الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) بعد تصويرها بكاميرات ديجيتال من دور العرض حتى قبل القنوات المشفرة أو المفتوحة التي توقفت عن شراء الأفلام لتعرضها لخسائر فادحة حيث لم يعد عرض الأفلام الجديدة على هذه القنوات يجلب إعلانات تذكر، في حين يحصل ملاك قنوات "الفوضى الإعلامية" على أرباح كبيرة بسبب حجم الإعلانات الذى ارتفع إلى معدلات غير مسبوقة لم تشهدها قنوات أخرى، وذلك بسبب انخفاض تكلفة الإعلانات في تلك القنوات، وقد قام ملاك هذه القنوات باختيار أسماء عشوائية وأسماء أفلام حديثة أو أسماء دور عرض شهيرة في القاهرة مثل "توك توك" و"وسط البلد" و"حبيشة" و"قلب الأسد" و"تيتو" و"سينما مترو" ...إلخ.

ويقوم هؤلاء الملاك باستئجار حيز فضائي على أقمار صناعية عربية وأجنبية مثل القمر الأردني "نور سات" والقمر الفرنسي "يوتلسات"، وهذان القمران قريبان من مدار القمر الصناعي المصري "نايل سات"، لذا يمكن للمشاهد المصري مشاهدة تلك القنوات على ترددات خاصة على النايل سات.

وكمحاولة من غرفة صناعة السينما لوقف هذه الانتهاكات أكد الأستاذ/ سيد فتحى مدير عام غرفة صناعة السينما "إن الغرفة كانت قد بدأت بالفعل خلال عام ٢٠١٤ باتخاذ خطوات مهمة من أجل التصدي للقراصنة الذين يلتهمون السينما المصرية بعرض الأفلام الجديدة على شاشات فضائية قبل أن يطرح المنتجون أفلامهم على "دي في دي" أو بيعها للفضائيات المشفرة والمفتوحة. والأزمة الكبرى أن تلك القنوات لا تنطلق من القمر الصناعي المصري "نايل سات" بل من خلال القمر الصناعي "نور سات" الذى يبث من المملكة الأردنية والقمر الصناعي "يوتلسات" الذى ينطلق من فرنسا، والذى يدور في مدار "نايل سات" ويلتقط المشاهدون العرب كل تلك القنوات التي تقوم بعرض الأفلام المسروقة والتي تحقق بدورها مكاسب كبيرة على الرغم من عدم تعامل المعلنين الكبار معها"[٦]

وهذا لا يعنى أنها تحقق مكاسب كبيرة والدليل أنه لا يمر شهر دون أن تظهر قناة جديدة من النوعية نفسها، حيث مدة الفاصل الإعلاني لا تقل عن 15 دقيقة، ويتكرر أربع مرات مع كل فيلم حيث تغطى تلك الإعلانات السلع التي لا تستطيع اختراق القنوات المعروفة، ليصل الأمر إلى حد عرض أفلام حصرية مملوكة لقناة «روتانا سينما» قبل أن تعرضها المحطة نفسها بثلاثة أشهر على الأقل، ولأن هذه القنوات لا تحتاج إلى فريق عمل، ولا تملك مصروفات باستثناء إيجار تردد على القمر الصناعي، كما أنها قد تستطيع العمل من أي مكان بسبب استخدام أجهزة كمبيوتر محمول لبث الأفلام وإرسالها إلى مكان البث في الخارج مما يجعل من مداهمتها من قبل أجهزة الأمن أمرا بالغ الصعوبة.

وقد أرسلت غرفة صناعة السينما الفنانة ليلي علوى إلى المملكة الأردنية لمقابلة مسئولي القمر الصناعي "نور سات" والتوصل معهم إلى حل في هذا الموضوع، وأبدوا تجاوبا واستعدادا للمساعدة حيث صدرت تعليمات للقمر "نور سات" بأن القنوات التي ترغب في عرض أفلام مصرية يجب أن تحصل على موافقة من غرفة صناعة السينما المصرية لأنها الجهة الوحيدة المسئولة عن المنتجين والموزعين ودور العرض.

أما المنتج أحمد السبكى فيقول "الشيء المؤكد أنه لدى كل المنتجين رغبة حقيقية فى انتعاش سوق السينما بإنتاج عدد كبير من الأفلام خلال الفترة المقبلة لكن تبقى مشكلة القرصنة أحد عوامل إحجام الجميع على الإنتاج وعدم المخاطرة بأموالهم وأضاف: لا شك فى أن سرقة الأفلام ظاهرة تدمر السوق الداخلية والخارجية أيضا، فأصبح من الطبيعي أن نجد أي فيلم جديد معروضا في أي من هذه الفضائيات بعد أسبوع واحد فقط من عرضه بدور العرض"[7]

فى حين أكد المنتج محمد السبكى «أنه يفاجأ كل يوم بانطلاق قناة جديدة تبث من دون ترخيص، وتقوم بالسطو على أفلامه موضحا أن هذه القنوات قامت بالسطو على أفلامه الجديدة بالكامل، مثلما حدث مع فيلم «حلاوة روح» الذى مني بخسائر كبيرة سواء بمنعه أولا من العرض بدور العرض، وعندما تم الحكم لصالحه في القضية كان قد عرض عشرات المرات على هذه القنوات»[8].

وتتم هذه القرصنة فى غياب مسئولي الدولة المتخصصين فى هذا الشأن وتقوم تلك القنوات بعرض إعلانات لشركات ومطاعم على شاشتها مما يؤكد على أن هناك وكيلا إعلانيا لها ومن ناحية أخرى «أعرب السيد/ أحمد بدوى مدير شركتي «دولار فيلم» و»نيو سينشرى» أنه فوجئ بالعديد من القنوات التي تقوم بسرقة أفلام شركته مشيرا إلى أن فيلمه «صنع فى مصر» للنجم «أحمد حلمى» قد تم السطو عليه بعد أيام قليلة من طرحه كما فوجئ بعرضه على شاشات مجهولة الهوية»[9]

ومن تلك الشواهد لهذه الظاهرة التي تهدد مستقبل صناعة السينما المصرية نستطيع أن نلحظ الآتي:-

ظاهرة القنوات المجهولة تأتي امتدادا لظاهرة الانفلات الإعلامي، وعدم وجود قوانين وتشريعات تضبط العمل الإعلامي.

هذه القنوات غير مكلفة لذلك نجدها تنتشر بشكل سريع لأنها لا تحتوى على عمالة فهي تعرض الأفلام المسروقة، ولا تتكلف سوى قيمة تأجير القمر الصناعي الذى تبث من خلاله، وربما يستعينون بشقة صغيرة لإرسال المادة الفيلمية عن طريق أجهزة كمبيوتر محمولة.

هذه القنوات تجذب بعض المعلنين؛ لأن تسعيرة الدقيقة الإعلانية بها منخفضة للغاية لذلك يذهب أصحاب المنتجات الرديئة إليها.

لا يوجد تفعيل للقانون فعندما يتم إلقاء القبض على سارق الأفلام يتم الإفراج عنه بكفالة لا تزيد على خمسة آلاف جنيه، ثم يخرج ليكرر التجربة فتكون تلك الكفالة هينة فى مقابل ملايين الجنيهات التي يتم جنيها من جراء عمليات القرصنة.

رابعا: التحدى الخاص بعزوف المنتج المستقل:

بعد انتهاء دور القطاع العام فى إنتاج الأفلام لم تكن هناك هيمنة احتكارية من أي طرف لصناعة

السينما المصرية، حتى جاءت الألفية الجديدة وما تبعها من قرارات خاصة لتحرير السوق ودعم الاستثمار، الأمر الذى سمح بإنشاء كيانات كبيرة لتستفيد من قانون حوافز الاستثمار، والذى يعطي كل شركة ذات رأس مال مائتي مليون جنيه، وتشمل أنشطتها الإنتاج والتوزيع والعرض إعفاءات ضريبية، الأمر الذى خلق كيانات احتكارية تسيطر على السوق السينمائي المصري وأصبحت معها صناعة السينما فى مصر تدار من خلال شركتين كبيرتين: «الشركة العربية للإنتاج والتوزيع» و»المجموعة الفنية المتحدة». أصبح أيضا من يعمل خارج إطار تلك الشركتين يعتبر مستقلا، ولكن واقع الأمر لم تكن الأفلام التي أنتجها المنتجون المستقلون خارج سيطرة تلك الشركات أفلاما مستقلة لدواعي عمليات التوزيع حيث تفرض هذه الشركات على ذلك المنتج المستقل شروطا وقواعد معينة للموافقة على القيام بعملية التوزيع. نتيجة لذلك، يمكننا القول بأن فكرة الاستقلال لو طبقناها فى بلد تقع السينما فيه تحت سيطرة الدولة يصبح المستقل هو من يصنع فيلما ليس حكوميا، وإذا طبقناها فى بلد تسيطر على السينما أفكار واحدة يصبح المستقل هو من يصنع فيلما مختلفا عن السائد. وفى الحالة المصرية الحالية نجد أن الشركات المستقلة التي تحاول أن تقوم بإنتاج أفلام خارج سيطرة الكيانات المحتكرة للصناعة.

وكما تناولنا من قبل فالمنتج الفرد أو شركات الإنتاج يعانون من مشكلات متعلقة بتمويل وتوزيع وعرض أفلامها نتيجة سيطرة الكيانات الاحتكارية التي استطاعت فرض إرادتها على السوق السينمائية من خلال تحكمها فى توزيع وعرض الأفلام، فأصبحت صاحبة اليد العليا فى الموافقة أو رفض الموضوعات المطروحة للإنتاج السينمائى. وقد انسحب هذا التحكم فى صناعة السينما حتى بالنسبة لشركات الإنتاج الكبيرة ذات القدرة التمويلية فأصبحت حتى هذه الشركات لا تستطيع العمل بمعزل عن الكيانات الاحتكارية لدواعي التوزيع والعرض.

وقد تأثر المنتجون وشركات الإنتاج بالصراع الدائر بين الكيانين المسيطرين على الصناعة تأثرا سلبيا حيث إن المنتج أصبح عليه أن يختار بين العمل مع أحد الكيانين دون الآخر، وبذلك لا يستطيع المنتج الوصول بفيلمه إلى القاعدة الجماهيرية العريضة نتيجة لفرض دور عرض معينة لعرض فيلمه دون النظر إلى ملائمة تلك الدور لنوعية جمهور الفيلم، كما لا يوجد تخطيط للتوزيع الجغرافي لدور العرض، فقد يمكن أن يتم عرض الفيلم فى أكثر من دار عرض فى منطقة واحدة بينما لا يتواجد الفيلم فى مناطق أخرى، حتى منافذ العرض الجديدة مثل القنوات المشفرة والمفتوحة فقد أصبحت تتعامل من خلال الكيانين الكبيرين من خلال اتفاقات فيما بينهم، فلم يستطع المنتج الفرد التعامل مع تلك القنوات بشكل مباشر .هذا بالإضافة إلى المشكلات المتعلقة بالقرصنة على الأفلام وتسببها فى خسائر فادحة أدت بالمنتج الفرد والمستقل إلى أن يتراجع عن عملية الإنتاج.

وقد تجلت ظاهرة غياب المنتج الفرد عن صناعة السينما فى أعقاب الأزمة الاقتصادية التى جعلت الكيانات الكبيرة تحد من عملية تمويل الأفلام؛

الأمر الذى جعل هناك تراجعا كبيرا فى كم الأفلام المنتجة حيث إن صناعة السينما فى مصر قائمة منذ بدايتها على مجهودات الأفراد والشركات، وبالتالى فلم نجد خلال تلك الفترة إلا نوعية من الأفلام الرديئة التى ظهرت على الساحة تحت عنوان «السبكى فيلم» فى حين إن كبار المنتجين الذين أسهموا فى تطور ورقى السينما المصرية لا يستطيعون العمل فى تلك الأجواء الاحتكارية. ولقد أفرز ذلك الوضع محاولة من شباب السينمائيين الثورة على تلك الأوضاع من خلال إنتاج أفلام منخفضة التكلفة باستخدام تقنية الديجيتال للهروب من تلك السيطرة التي تفرضها الكيانات الكبيرة من خلال العمل بآليات مختلفة فى شكل الإنتاج والتوزيع والعرض، وقد استطاعت بعض تلك التجارب تحقيق نجاحات حيث حظي عام 2010 بعروض جماهيرية من هذه النوعية «من الأفلام فى دور العرض، أبرزها أفلام «هليوبوليس» و»ميكرفون» للمخرج أحمد عبدالله و»عين شمس» للمخرج إبراهيم البطوط، و»بصرة» للمخرج أحمد رشوان، وهو ما يعتبر نتاجا لانتشار مصطلح «السينما المستقلة» فى السنوات الأخيرة التي شهدت ظهور رحلات فنية وتجارب سينمائية لمجموعة من الشباب، فقدمت أفلام بتكلفة محدودة تعتمد بدرجة كبيرة على الوجوه الجديدة سواء أمام الكاميرا أو خلفها، كما تعتمد على أساليب فنية جديدة فى عرض الفكرة وكتابة الفيلم»[10]. ولكن على الرغم من ذلك فهذه الأفلام تواجه بعض المعوقات والمشكلات سواء فى التمويل أو التوزيع أو العرض. مما سبق، نجد أن السوق السينمائي يعانى من عزوف المنتج وشركات الإنتاج المستقلة التي تعتبر عماد صناعة السينما الوطنية. انقسم السوق إلى كيانات احتكارية تفرض أسلوبها على السوق وتتعامل مع مجموعة محدودة من المنتجين المتوافقين مع رؤيتها ونمط عملها فى الإنتاج والتوزيع والعرض، وعلى الجانب الآخر ظهر مجموعة من شباب السينمائيين الثائرين على تلك الأوضاع من خلال محاولاتهم العمل خارج هذا الإطار من خلال ما عرف بالسينما المستقلة التى تحاول جاهدة الهروب من تلك السيطرة من خلال العمل بآليات مختلفة فى تمويلها وتوزيعها وطرق عرض الأفلام التى تقوم بإنتاجها.

دور الدولة فى مواجهة التحديات التى تعانى منها صناعة السينما:

مما لا شك فيه أن الدولة المصرية بكل ما تملكه من أدوات تشريعية وتنفيذية تستطيع أن تتخذ الخطوات اللازمة للوقوف إلى جانب تلك الصناعة المهمة فى حال وجود رغبة سياسية حقيقية لذلك؛ فالدولة المصرية فى الوقت الراهن، وهى تحارب الإرهاب وتسعى للتنمية الشاملة فى كافة المجالات والمحاولات الصادقة لوضع مصر على خريطة الاستثمار العالمي من خلال العمل بالعديد من المشروعات وتهيئة البيئة الأساسية وكل ذلك من أعمال محمودة، لم تزل لا تملك الرغبة الحقيقية فى النهوض بصناعة السينما، والتي كما سبق أن نوهنا، أنها أداة فى يد الدولة لمواجهة الأفكار المتطرفة والتشدد وكل ما هو دخيل على الثقافة المصرية.

ولقد حاولت الحكومة البدء فى مناقشة مشاكل

صناعة السينما من خلال اجتماع رئيس الوزراء شريف إسماعيل بالعديد مع قيادات وزارة الثقافة، وكذلك الوزراء المعنيين وبعض صناع السينما، وقد اتخذ حزمة قرارات منها:-

رفع الدعم الموجه لصناعة السينما من 20 مليون جنيه إلى 50 مليون جنيه سنويا وفق ضوابط سليمة للإنفاق لتحقيق الغرض من تخصيصه.

وضع الإجراءات العاجلة لحماية الأفلام السينمائية المصرية من ظاهرة القرصنة وذلك من خلال استعراض المقترحات الخاصة بمواجهة هذه الظاهرة يشارك فيها وزراء التخطيط ونقيب السينمائيين ووزير الثقافة ورئيس الشركة المصرية للأقمار الصناعية ورئيس غرفة صناعة السينما.

وقد أكد رئيس الوزراء على اهتمام الدولة بصناعة السينما وحرصها على دعم الثقافة والفنون وتهيئة المناخ المشجع على حرية الفكر والإبداع مشيرا إلى أن صناعة السينما تمثل أحد أهم روافد قوة مصر الناعمة.

تكليف نائب وزير المالية لشئون الخزانة العامة ببحث وضع فترة زمنية مناسبة بين تخصيص مبلغ الدعم وبين إجراءات تسويته.

أن يتولى وزير الثقافة مع وزير العدل إعداد مشروع القانون اللازم لإنشاء صندوق تنمية صناعة السينما فى مصر، وعرضه على لجنة صناعة السينما لمراجعته تمهيدا لعرضه على مجلس الوزراء لاتخاذ إجراءات استصداره وآليات تمويله.

أكد وزير التخطيط على أن بنك الاستثمار القومي قد خصص مبلغ 150 مليون جنيه لدعم الصناعات الإبداعية يُوجّه جزءا منها لصناعة السينما على أن تقدم شركات الإنتاج أفلاما ذات مستوى رفيع.

"أعلن وزير الآثار أن المجلس الأعلى للآثار قرر تخفيض قيمة الرسوم الخاصة بالتصوير فى حرم الأماكن الأثرية بنسبة 50%، وذلك من أول نوفمبر 2016 مساهمة فى النهوض بصناعة السينما"[11]

ويعتبر هذا الاجتماع هو أهم خطوة اتخذتها الدولة لمناقشة التحديات التي تواجه صناعة السينما المصرية، وقد مر ما يقرب من عام منذ تاريخ هذه التوصيات التي خرج بها الاجتماع إلا أننا لا نجد أي تحسن لحال صناعة السينما المصرية حتى الآن، مما يجعلنا نرى أنه لا توجد رغبة حقيقية فى حل تلك المشكلات، وأن ما حدث هو مجرد اجتماع عابر لامتصاص غضب صناع السينما دونما الوصول إلى حلول حقيقية لأزمة تلك الصناعة.

فعلى سبيل المثال، رفع الدعم الموجه لصناعة السينما من 25 مليون جنيه إلى 50 مليون جنيه هذا الدعم موجها في الأساس إلى مجموعة الأفلام التي يشارك المركز القومي للسينما فى دعمها وهى مجموعة من الأفلام المستقلة يقوم منتجوها بتقديم سيناريوهات الأفلام والميزانيات الخاصة بها إلى المركز القومي للسينما الذى يقوم بدوره بتشكيل لجان فحص واختيار للأفلام الجديدة للحصول على هذا الدعم. هذا الدعم يحصل عليه المنتج دون أن يكون للمركز أي مردود منه سوى الحصول على نسخة من الفيلم بعد انتهاء العمل به أما كافة حقوق البيع فهي تصبح خالصة للمنتج. إذن، بماذا تستفيد صناعة السينما من زيادة هذا الدعم الذى يصل لمجموعة من الأفلام قد لا تكون للغالبية العظمى منها الفرصة للنزول لدور العرض؟!

إن الدعم المطلوب من الدولة ماليا هو دعم المنتجين والشركات التي لديها مشروعات أفلام تجارية على مستوى فنى عالٍ، ولا تجد الفرصة فى السوق نتيجة للنظام المفروض من قبل الشركات الاحتكارية.

وبالتالي، تستطيع الدولة عن طريق دعم تمويل تلك الأفلام التي تعرض بدور العرض وتحقيق إيرادات تحصيل قيمة الدعم لاحقا من خلال بيع الفيلم فى المنافذ المختلفة حتى يتسنى تكرار عمليات الدعم لأفلام أخرى.

وهنا، لنا أن نتساءل عن قيمة الدعم المطروح من وزير التخطيط والخاص بمبلغ 150 مليون جنيه من بنك الاستثمار لدعم الصناعات الإبداعية، والذى نرى بالضرورة مضاعفة هذا المبلغ لإمكانية استفادة العديد من مشروعات الأفلام الجادة والتي تستطيع فى الوقت نفسه إعادة دوران رأس المال المقدم وتسديده لبنك الاستثمار الذى نعلم أن الحكومة تستخدم أموال هذا البنك فى مشروعات خاصة بها وبعضها مشروعات إعلامية لا تحقق أي مردود وتصبح فى نهاية الأمر ديونا معدومة حيث إن التمويل يوجه فى معظم الحالات إلى تسديد مرتبات العاملين بتلك الأجهزة الإعلامية.

أما فيما يخص قرار وزير الآثار بمنح منتجي الأفلام خصم 50% من قيمة التصوير بالأماكن الأثرية، فنحن نرى حتمية إلغاء هذه الرسوم بالنسبة لصناعة السينما حيث إنها، كما قال رئيس الوزراء، جزء من القوة الناعمة للدولة المصرية، وهي وجه من وجوه الثقافة المصرية، وهي التي تنقل صورة مصر للخارج، فهي وسيلة من وسائل تنشيط السياحة لمصر فى الخارج.

أما فيما يخص إشكالية القرصنة التي يتعرض لها الفيلم المصري، فقد قرر الاجتماع وضع إجراءات عاجلة لحماية الفيلم المصري من ظاهرة القرصنة من خلال الاقتراحات المقدمة من اللجنة المشكلة، وهو ما لم يتم فيه أي خطوات حتى الآن.

فى حين إن الدولة قادرة على الحد من تلك الظاهرة باتخاذ إجراءات سريعة منها تكليف إدارة المصنفات التابعة لوزارة الداخلية بحجب المواقع التي تقوم بتحميل الأفلام وقرصنتها بشكل سريع، كذلك يمكن لوزارة الخارجية مخاطبة الحكومة الأردنية والحكومة الفرنسية من أجل وقف بث القنوات التي تقوم بعرض الأفلام بشكل غير مشروع والتي تبث من خلال أقمار صناعية تابعة لتلك الدول، وقد استطاعت الحكومة المصرية وقف بث قناة إباحية كانت تبث من القمر الفرنسي "يوتلسات" مما يعزز قدرة الخارجية المصرية على التدخل فى حال وجود رغبة حقيقية لمنع تلك الظاهرة التي تكبد صناعة السينما خسائر فادحة، كذلك يجب تغليظ العقوبة على سارق الأفلام بشكل رادع وليس بكفالة كما هو متبع الآن.

وقد تجاهل اجتماع رئيس الوزراء أهم أخطر المشاكل التي تعانى منها صناعة السينما وهى قضية الاحتكار الذى تمارسه شركتان كبيرتان تستحوذان على نسب غير مسموح بها فى سوق التوزيع والعرض مما أخل بالتوازن داخل هذا السوق مما أدى إلى ركود الصناعة الذى نعانى منه منذ سنوات فى ظل خضوع كافة الأجهزة لممارسات تلك الكيانات الاحتكارية دون رادع وعلى رأسها غرفة صناعة السينما التي تقف مكتوفة الأيدي أمام تلك الممارسات.

لذا، لابد من تفعيل قوانين مكافحة الاحتكار، وأن يقوم جهاز حماية المنافسة ومنع الاحتكار باتخاذ الإجراءات اللازمة لردع تلك الكيانات الاحتكارية. كما أن للدولة القدرة على سن قوانين تستطيع من خلالها مساعدة صناعة السينما من أجل النهوض والاستمرار حيث تستطيع الدولة من خلال البنوك الوطنية أن تقوم بعملية تمويل الأفلام من خلال إقراض المنتجين الجادين، وذلك من خلال وضع آليات وشروط لمنح القرض المخصص لتمويل الفيلم السينمائي، حيث إن كثيرا من دول العالم تقوم فيها البنوك بتمويل الأفلام باعتبارها مشروعا فى حد ذاته، وأن الذى يحكم منح القرض من البنك إلى العميل هو جدية المشروع وضمان سداد القرض، ويمكن وضع آليات لضمان أموال البنوك من خلال اختيار البنك لشركة التوزيع وأن يكون للبنك السلطة على نجاتيف الفيلم، فعندما يقرض البنك مواطنا لتمويل شراء سيارة خاصة، وهى ليست بمشروع استثماري، يمنحه القرض مع عمل حظر بيع للسيارة محل التمويل، فتستطيع البنوك والدولة وضع الآليات المناسبة لوضع البنوك على خارطة التمويل السينمائي. كما ينبغي للدولة مراجعة كافة القوانين المتعلقة بالضرائب والجمارك المفروضة على صناعة السينما حيث إن تلك الصناعة فى هذا الوقت فى حاجة إلى أن تتعامل معها الدولة كسلعة قومية لها أهداف سياسية وأهداف تجارية، فتطور صناعة السينما فى دولة ما إنما يعكس تطور ورقي الدولة ذاتها. وكما نرى فى وقتنا الحالي، فإن الدول تقوم بالغزو ليس فقط بالآلة العسكرية ولكن بالقوة الناعمة التي تمثل السينما أحد أذرعها القوية.

النتائج:

يعانى الفيلم المصري من أزمة كبيرة فى عملية التمويل، وذلك بسبب مشكلات متعلقة بالمصادر التقليدية للتمويل.

يعانى الفيلم المصري من مشكلات فى عملية التوزيع نتيجة لهيمنة الشركات الكبيرة على سوق التوزيع والعرض داخليا وخارجيا.

لم يعد بيع الحقوق التلفزيونية يحقق المردود المناسب للفيلم السينمائي نتيجة للأزمة المالية التي تعاني منها القنوات التلفزيونية.

تعاني صناعة السينما المصرية من أزمة فى احتكار فروع صناعة السينما من إنتاج وتوزيع وعرض وتحكم شركتين كبيرتين فى مقدرات الأمور فى السوق السينمائي وتجلى ذلك فى سياسات تلك الشركات فى عمليات الإنتاج والتوزيع والعرض.

تمثل القرصنة للأفلام المصرية أزمة كبيرة أمام الفيلم المصري مما يسبب خسائر فادحة لصناع الفيلم مما يؤدى إلى قيامهم بعمليات الإنتاج خوفا من عدم استرداد رأس المال المستثمر.

تنوع وسائل القرصنة سواء عن طريق الإنترنت أو من خلال قنوات فضائية عشوائية.

عزوف وابتعاد المنتج المستقل عن السوق السينمائي بسبب المناخ العشوائي الذى تعاني منه صناعة السينما مما أثر سلبا على كم الأفلام المنتجة.

عدم وجود إرادة حقيقية للحكومة للوقوف على المشكلات المتعلقة بصناعة السينما المصرية ووضع آلية لحلول جادة لتلك المشكلات.

التوصيات:

حتمية وضع الدولة المصرية صناعة السينما على خارطة الاستثمار.

قيام الدولة بوضع آليات وتشريعات تسمح للبنوك الوطنية بإقراض المنتجين لتمويل الأفلام مع وضع الضمانات التي تحقق ذلك.

تدخل الدولة بشكل قوي وفعال من أجل مكافحة القرصنة داخليا من خلال أجهزة الأمن من خلال حجب المواقع التي تقوم بعرض الأفلام المصرية دون ترخيص، وخارجيا من خلال التواصل الفعال مع الدول التي تمتلك أقمارا صناعية تبث من خلالها القنوات التي تقوم بعرض الأفلام المصرية الحديثة وسرقتها دون رادع.

أهمية تفعيل دور جهاز حماية المنافسة وضع الاحتكار وتدخله فى عمليات الاحتكار التي تعانى منها صناعة السينما واتخاذ عقوبات رادعة للشركات التي تحتكر السوق السينمائي.

إصدار الدولة تعديلات للقوانين المتعلقة بالضرائب والجمارك المتعلقة بالنشاط السينمائي.

إعفاء الأفلام السينمائية من رسوم التصوير المقررة فى الأماكن التابعة للحكومة سواء الخاصة بالآثار أو الأماكن السياحية لما تحمله تلك الأفلام من وسائل ترويجية للسياحة فى مصر.

أهمية أن تكون تبعية صناعة السينما لجهة واحدة فى الدولة حيث تكون مسئولة بشكل مباشر أمام الحكومة عن مشكلات تلك الصناعة حيث إن صناعة السينما فى الوقت الحالى تعانى من عدم تبعيتها لجهة واحدة، فهى تتبع وزارة الثقافة من زاوية النشاط وتتبع وزارة الاستثمار بحكم وجود أصول الصناعة تحت إدارتها على الرغم من وجود قرار بعودة أصول صناعة السينما لوزارة الثقافة كما توجد وزارة الصناعة كطرف لكون السينما صناعة وتبعية غرفة صناعة السينما لهذه الوزارة.

المراجع حسب ورودها فى البحث:

1.د.محمد خضر الأزمة الاقتصادية وأثرها على صناعة السينما – دراسة سابقة .2009.
2.تقرير جهاز حماية المنافسة وضع الاحتكار 2009.
3.www.alknaleej.com
4.مقابلة شخصية مع المنتج / محمد السبكى 9/2/2017.
5.www.alhayat.com
6.د. محمد خضر: إنتاج الأفلام المستقلة– دراسة سابقة 2011.
7.محضر اجتماع رئيس الوزراء الخاص بصناعة السينما 2016.

الهوامش

1.محمد خضر الأزمة الاقتصادية وأثرها على صناعة السينما –دراسة سابقة ٢٠٠٩ .

2المرجع السابق

3تقرير جهاز حماية المنافسة وضع الاحتكار .٢٠٠٩

4المصدر السابق

5المرجع السابق

6www.alknaleej.com

7 المرجع السابق

8مقابلة شخصية مع المنتج / محمد السبكي ٢٠١٧/٢/٩

9 www.alhayat.com

10 د. محمد خضر: إنتاج الأفلام المستقلة– دراسة سابقة ٢٠١١

11محضر اجتماع رئيس الوزراء الخاص بصناعة السينما ٢٠١٦

الفن المعاصر

الباليه

235 :250

ثقافة الهيب هوب وتأثيرها على
تطور وطريقة عرض أساليب الرقص على المسرح

أ.د. عاطف عوض

ثقافة الهيب هوب وتأثيرها على تطور وطريقة عرض أساليب الرقص على المسرح

أ.د.عاطف عوض

§

إن ثقافة الهيب هوب تعتبر حركة من حركات الثقافة الفرعية التي شُكلت خلال 1970، وخاصة بين الأمريكيين الأفارقة واللاتينيين المقيمين في جنوب حي برونكس بمدينة نيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية. تتميز هذه الثقافة بأربعة عناصر رئيسية متميزة، والتي تمثل تقريبا مختلف مظاهر الثقافة وهى: **موسيقى الراب:** (عن طريق التحدث أو ترديد الكلمات بطريقة القافية) **turntablism** أو **الـ"Djing** ": (وهو فن التلاعب وخلق الموسيقى بالاسطوانات بطريقة تدويرها)، **والـ:breakdancing** (وهو نمط رقص يؤدّى في الشارع بين الشباب الأمريكي والشباب من بورتوريكو وقد بدأ في الثمانينيات) و**فن الغرافيتى:** (وهو فن الكتابة على الجدران أو الرسومات التي يتم خربشتها بطيقة غير شرعية على الجدران). لقد استمرت الأربعة عناصر في طريقة تحديث الهيب هوب حتى في الوقت الذى حاولوا تطويره عالميا بأساليب مختلفة لا تعد ولا تحصى، فهذه العناصر التأسيسية الأربعة تعنى التماسك لثقافة الهيب هوب، وفى بعض الأحيان يستخدم هذا المصطلح (الهيب هوب) فقط مع الممارسة عن طريق التحدث من موسيقى الراب.

§

تأتي أصل ثقافة الهيب هوب من الأخوة غيتو (Ghetto Brothers) وهم مجموعة من الشباب البورتوريكو الهارب من بلده والمتمركز في برونكس – نيويورك وكونوا عصابات صغيره تتميز بأنهم موسيقيون، فعندما كانوا يعملون في توصيل الإضاءة في أعمدة الإنارة في شارع 163 وشارع بروسبكت استخدموا الموسيقى لكسر حدة العمل وأيضا الحواجز العرقية بينهم وبين الأمريكيين.

وكان الفضل لكلايف كامبل (الذي ولد في 16 أبريل 1955) والمعروف أيضا باسم كول هيرك أو DJ كوول هيرك. فكول هيرك هو الـDJ الأمريكي الجامايكي المولد في نشأة موسيقى الهيب هوب في عام 1970 في وقت مبكر في برونكس بمدينة نيويورك، وكان اللعب على الاسطوانات الصلبة من النوع الذى يمثله جيمس براون المغني العالمي حلا بديلا عن ثقافة العصابات العنيفة في برونكس.

وبدأ التطور في جميع أنحاء جنوب برونكس، وانتشرت ثقافة الهيب هوب في كل من المجتمعات الحضرية والضواحي في جميع أنحاء العالم، وظهرت موسيقى الهيب هوب بعد ذلك بطريقة معاصرة وظهر المقلدون لها بطرق مختلفة؛ مثل استخدام الإيقاع واستخدام أجزاء صغيرة من الأغاني للتأكيد على النمط الإيقاعي، وقد صاحب كل هذا في وقت لاحق "الراب" وهو أسلوب إيقاعي للكلمات، والذى يعرض الشعر أيضا في 16 مازورة زمنية beat boxing وهى تقنية صوتية تستخدم لتوفير عناصر إيقاعية مع الموسيقى والمؤثرات الفنية المختلفة.

ثم نشأ النموذج الأصلي من أسلوب الرقص وأساليب مختلفة من الزى وانتشر بين المشجعين لهذه الموسيقى الجديدة، وقد شهدت هذه العناصر التكيف والتطور الكبير على مدى تاريخ هذه الثقافة.

يعتبر الهيب هوب ظاهرة جديدة وقديمة في الوقت نفسه؛ فله أهمية تتمثل في أنه شكل من أشكال الفن الذى يحمل الكثير من الثقافة، ويدور حول فكرة تحديث التسجيلات الكلاسيكية والمواقف القديمة، والتجارب الحديثة، وهو ما يسمى "التقليب" ضمن الثقافات العديدة. وهو يقوم على خطى سابقة لأنواع الموسيقى الأمريكية مثل موسيقى البلوز، والسالسا، والجاز، والروك أند رول، وهي الأنواع الأكثر ممارسة للموسيقى في جميع أنحاء العالم، وكما يُستلهَم من موسيقى السول والفانك والإيقاع والبلوز، يعد الـ"هيب هوب" مزيجا من مصطلحين منفصلين (هوب) تأتى من كلمة ذنب (في اللغة السنغالية)، وفعل "الهيبيز" التي تعنى "لنفتح عيوننا ونرى"، وهو مصطلح يعبر عن التنوير. أما مصطلح (الهيب) فهو كلمة إنجليزية تشير إلى الحركة، لذلك فالـ"هيب هوب" يعنى حقا حركة ذكية أو حركة مؤداه بحكمة.

وما كان من المفترض أنه على عصابات الشوارع المنتشرة في فقر جنوب برونكس، والكثير من الكتابات على الجدران وموسيقى الراب، وكل هذه الاختلافات الفنية المنافسة فهي واحدة من عصابات الشوارع كل ذلك يتحول إلى صراعات إبداعية تأسست أولا في أفريقيا (بامباتا) من قبيلة الزولو، ثم تحولت إلى كونفدرالية فضفاضة من

طواقم في الشارع للرقص والكتابة على الجدران وموسيقى الراب. بحلول أواخر 1970 كانت الثقافة قد اكتسبت اهتمام كل وسائل الإعلام وظهرت المقالات تصف الدق والقصف في برونكس تعليقا على ظاهرة محلية أصبحت عالمية.

في عام 1978 تم استخدام المصطلح لإغاظة البعض ممن انضموا للتو إلى الجيش الأمريكي من خلال الموسيقى والغناء واستخدمت عبارة "هوب /هوب/هوب/هوب" بمعنى "النطاط هوب" كان من المفترض أن يتم اعتبارها علامة على عدم الاحترام، ولكن سرعان ما تم بعد ذلك التعرف على هذه الموسيقى والثقافة الجديدة.

كان لمدينة نيويورك في عام 1977 ما سمح لثقافة الهيب هوب بالتوسع؛ ففي البداية لم يستطع مجتمع الأمركيين الأفارقة تحمل تكلفة المعدات لصنع الموسيق، ولكن بعد ذلك جاء انقطاع التيار الكهربائي في كل مدينة نيويورك وبدأت أعمال النهب على نطاق واسع كما بدأ الحرق والاضطرابات على مستوى المدينة كلها خصوصا في برونكس حيث بدأ الهيب هوب، وخلال انقطاع التيار الكهربائي، سرق اللصوص معدات الـDj من متاجر الإلكترونيات وللغرابة نتج عن ذلك نمو هذا النوع من الموسيقى (الهيب هوب) بمعدل مذهل، وهي التي كانت بالكاد معروفة خارج برونكس في ذلك الوقت.

وخلال أعوام 1982 و1985 أطلق سراح العديد من الأفلام ذات الصلة بالهيب هوب، وتوسعت هذه الأفلام في استعراضات الهيب هوب خارج حدود نيويورك مما أدى عند حلول عام 1984 إلى انتشارها بين الشباب في جميع أنحاء العالم الذى تبنى ثقافة الهيب هوب في الولايات المتحدة في المجتمعات الحضرية بسرعة شديدة، والتي وجدت طريقها إلى أوروبا ثم انطلق وأخذ شعبية كبيرة وانتقل إلى أماكن في الهواء الطلق من أجل استيعاب عدد أكبر من الناس حيث انتقل إلى الحدائق وأصبح وسيلة للتعبير ومتنفسا للمراهقين بدلا من الوقوع في المشاكل في الشوارع كم أصبح تفريغا للطاقة المكبوتة.

وقد تم بعد ذلك ملاحظة أن الهيب هوب قد حفظ الكثير من الأرواح، وأصبحت ثقافة الهيب هوب وسيلة للتعامل مع صعوبات الحياة كأقليات داخل أمريكا، ومتنفسا للتعامل مع العنف وثقافة العصابات وعندما بدأ التحرك والرقص معه كانت الناس تستخدمه لكسر الرقص ضد بعضها البعض بدلا من القتال.

وقد ركز المحتوى الغنائي في العديد من فرق الراب على القضايا الاجتماعية، وبالأخص تلك التي ناقشت واقع الحياة في مشاريع إسكان الأمريكيين السود وهم الشباب القادم من حركة الحقوق المدنية. لقد استُخدمت ثقافة الهيب هوب في أعوام 1980 و1990 لإظهار القيود التي كانت مفروضة على حركة (give أو أعطِ)، فقد منح الهيب هوب الشباب الأمريكيين -من أصل أفريقي- صوتا لإسماع قضاياهم. تعرض الهيب هوب بقوة للمعارضة من قبل المحافظين تماما تثل موسيقى الروك أند رول لأنه (romanticiz-es) بسبب العنف والقانون المكسور والعصابات.

أخذ الكاتب والصحفي والناقد الموسيقي الأمريكي جيف شانج يجادل بأنه يمكن اعتبار الهيب هوب تجربة تعليم عالمية، ويقول إن جوهر

الهيب هوب (شفرات الموس الحادة). كتب تشانج وهو من أصل صيني ومن هاواي) كتابا عن فن وجماليات الهيب هوب اسمه (الفوضى)، وقد ولد تشان في برونكس حيث المنافسة في المجتمع مع بعضهم البعض. يضيف أيضا: أن الآلاف من منظمي الحفلات من كيب تاون إلى باريس يستخدمون الهيب هوب في مجتمعاتهم المحلية للتصدي لتفعيل العدالة البيئية ومحاربة العراك مع الشرطة ودخول السجن، والعدالة في التعليم في حين وُجهَت بعضُ الانتقادات لموسيقى الهيب هوب باعتبارها موسيقى تخلق فجوة بين الموسيقى الغربية والموسيقى في باقي أنحاء العالم. جاءت قوة الهيب هوب في التأثير على المجتمعات المختلفة من حيث إنها تسمح لغير القادر أن يستمع إليها. فى الوقت نفسه، كانت هذه الثقافة تعبر الحدود ويمكن من خلالها الاتصال وبعث الرسائل إلى البلدان الأخرى؛ وقد حدث ذلك في جوتنبيرج بالسويد؛ فبدأت المنظمات غير الحكومية هناك بالكتابة على الجدران والرقص لانخراط المهاجرين الساخطين وشباب الطبقة العاملة. وقد لعب الهيب هوب دورا صغيرا، ولكن واضحا في فن ثورة الربيع العربي؛ مثال ذلك: الموسيقي الليبي المجهول (ابن ثابت) الذى غذت أغانيه المناهضة للحكومة التمرد. وابن ثابت هو الموسيقي المجهول للهيب هوب في ليبيا والمعروف عن أغانيه مناهضة الحكومة، وكان يعيش في ليبيا حيث منع أي شكل من أشكال معارضة القانون في نظام معمر القذافي، وكان يمكن أن يؤدي ذلك إلى اعتقاله وسجنه وهو السبب الرئيسي لاستخدامه لقبا آخر للحفاظ على عدم الكشف عن هويته. منحت موسيقى ابن ثابت لليبيين الذين يرغبون في التعبير عن أنفسهم سياسيا صوتا دون عنف على الرغم من خوفهم من مخالفة الشخصيات الثقافية والاعتقال والتعرض للتعذيب. يعتبر ابن ثابت ليبيا عاديا يتحدث عن العديد من أفكار الشباب الليبي ويستلهم كلماته من قبل الشعب؛ فقد كان ابن ثابت واحدا من النقاد الليبيين قبل ذلك في عام 2011.

يعد رقص الهيب هوب أنماطا وأساليب من الرقص في الشوارع، وهو يرجع في المقام الأول إلى ثقافة الهيب هوب والموسيقى التي تطورت كجزء من ثقافة الهيب هوب. يشتمل الرقص على مجموعة واسعة من الأساليب والمفردات الحركية التي كسرت التقاليد المتعارف عليها في الحركة في المقام الأول.

إن ما يميز رقص الهيب هوب عن أية أشكال أخرى من الرقص أنه في كثير من الأحيان يعتمد على الحرية (الارتجالية) من الطبيعة. تشارك مجموعات رقص الهيب هوب دائما في سسابقات حرة يشار إليها باسم المعارك freestyl–ing، والمعارك هي التي تقوم بتحديد هذا النمط من الرقص، فيمكن أن يكون شكل المعركة شكلا من أشكال الترفيه أو الهواية أو يمكن أن يكون وسيلة للبقاء نشيطا في الرقص أو مجالا تنافسيا ووسيلة لكسب العيش عن طريق الرقص مهنيا.

يعتبر رقص الهيب هوب نوعا من الرقص الذى يسمح بتناول أي نوع من أساليب الرقص المختلفة؛ فهو مثلا يشمل مجموعة متنوعة من الأساليب والأنماط القديمة للرقص القديم الذى تم ابتداعه في الشوارع في عام 1960 حيث بدأت،

في أقرب شكل لها، بطريقة رقص وأداء المغني الأسود جيمس براون، ولكن هذا الكسر في هذه الفترة لم يكن هو الموجه في المقام الأول كما نرى اليوم.

تاريخيا، يمكن القول بأن أساليب الفانك قد اعتبرت دائما ضمن أساليب الهيب هوب حيث اعتمدت أساليب الفانك على الهيب هوب في جزء كبير بسبب وسائل الإعلام، وذلك عندما جاء ناشط الهيب هوب الـ DJ الأفريقي (بامباتا) واستخدم كلمة "الهيب هوب" في مقابلة مع مجلة في عام 1982، ومن بعدها أصبحت رقصة الهيب هوب مصطلحا شامل جميع هذه الأساليب. ونظرا لكمِّ الاهتمام الذي حدث فقد جاءت وسائل الإعلام بهذه الأنماط تحت عنوان "رقص وإثارة البلبلة حول أصل الكلمة".

لقد ظهرت شعبية مكتسبة في 1980 وبدأ الهيب هوب والرقص المجتمعي في التطور وبدأت بدعة الرقصات مثل: (الأرنب روجر Roger rabbit)، ورقصة (الملفوف cabbage patch) ثم ظهرت رقصة (الدودة worm dance) في 1980 تليها رقصة (هامبتى humpty) ورقصة (الرجل الذى يجرى running man) في 1990، فكانت الموسيقى هي القوة الدافعة في تطوير هذه الرقصات، ولا يزال الهيب هوب والرقص المجتمعي يتغير فكلما يتم إطلاق أغنيات جديدة يتم تصميم رقصات جديدة لمرافقتها.

كان أول ظهور لنمط رقص الهيب هوب مع الأمريكيين الأفارقة وتطور واعتبر بدعة في أواخر 1970. لكن كيف ساهم البورتوريكيون في تطور هذا النمط من الرقص؟ يُعتقد أن الفرْقَ عندما بدأ الرقص في مراحله الأولى حيث لم يكن يتضمن الحركات البهلوانية، وهذا لم يحدث حتى تدخل البورتوريكيون فى منتصف 1970 وبعد ذلك أخذ الرقص في التطور من الجانبين وأبقاه على قيد الحياة.

يؤدى رقص الهيب هوب عادةً داخل (سايفر)، و(سايفر) هو الفضاء الراقص على شكل دائري يشكله المتفرج ثم تستخدم هذه الدائرة أو (السايفر) كقواطع أداء أو معركة أو معارك واحدة تلو الأخرى وتكون أكثر مناسبة عندما تحدث المعركة بين اثنين من مجموعات أو فرق راقصي الشارع، وعلى النقيض من شكل الدائرة أو(سايفر) يمكن أن تقوم المجموعات المتنافسة بمواجهة بعضها البعض في تشكيل خطى هذا، فتتحدى بعضها البعض وتنفيذ الحركات الخاصة بها، وذلك في خطوة تهدف إلى إذلال الخصم، أي الاستيلاء على انتباه المتفرج.

ويتخلل رقص الهيب هوب مجموعة واسعة من الأنماط والأساليب ومنها:

الرقص في الشوارع والمعروف رسميا باسم الرقص العامي، والذى يشير إلى الرقص كأساليب مختلفة بغض النظر عن بلد المنشأ، والذى تطور بالكامل خارج ستوديوهات ومدارس الرقص فتم تقديمه في أية مساحة مفتوحة متاحة مثل الشوارع، أو تجمعات الرقص. تكون هذه التجمعات أحيانا في المتنزهات وساحات المدارس والملاهي الليلية، وغالبا ما تكون حركاتها ارتجالية ومن أهمها تشجيع التفاعل والتواصل مع المشاهدين والراقصين الآخرين. تعتبر هذه الرقصات جزءا من الثقافة العامية للمنطقة الجغرافية التي يأتون منها وتشمل مثالين من الرقص فى الشوارع:

(بريك دانس breakdance) الذي نشأ في مدينة نيويورك، و(خلطة ملبورن Melbourne shuffle) التي نشأت في ملبورن في أستراليا.

خلطة ملبورن: (والمعروفة أيضا باسم الهزاز أو المجرد والمراوغة) وهي حالة من الهذيان والرقص نشأت في أواخر 1980 في الساحات الموسيقية في جراجات تحت الأرض في ملبورن. من أهم الحركات الأساسية في هذا الرقصة استخدام الكعب heel في حركة سريعة واستخدام أصابع القدمين مع أسلوب مناسب لأنواع مختلفة من الموسيقى الإلكترونية. وفى بعض الأحيان تتضمن الحركات حركة الذراع، وغالبا ما يشار إلى الراقصين باسم الروك ويرجع ذلك جزائيا لشعبية خلط موسيقى الروك في 1990.

يتكون تكنيك الرقصة في الأصل من خطوة T (وهى اتخاذ خطوة للأمام بالقدم اليسرى ثم خطوة في الجنب بالقدم اليمنى ثم يرجعون سويا) مع حركات الأذرع في عام 1990. هناك أيضا كان الاعتماد على حركة الجري في الرقص وإبراز تركيز جديد لحفظ التوازن. وفى بعض الرقصات يتم رش بودرة (تلك) أو بعض السوائل على الأرض تحت أقدامهم لمساعدتهم على الانزلاق بسهولة أكبر، إلى جانب القدرة على اللف360 درجة والقفز إلى أعلى، وهناك آخرون يضعون شريطا من البلاستيك أو شريطا لاصقا لباطن أحذيتهم.

وعلى الرغم من دخول بعض أساليب رقص Hardstyle الصلب وهو نوع سائد في الرقص كان دخيلا على خلطة ميلبورن لسنوات عديدة فال"hardstyle" هو مصطلح لعديد من الرقص الهذياني والرقصات الماجنة المختلفة على الصعيد العالمي، مثله مثل نوع من الموسيقى الإلكترونية يطلق عليها Hardstyle.

البريك دانس: هو نمط من الرقص نشأ بين الشباب الأمريكي وشباب بورتوريكو من الأفارقة في مدينة نيويورك خلال عام 1980 في وقت مبكر. بدأ هذا الرقص ينتشر في جميع أنحاء العالم نظرا لشعبيته في وسائل الإعلام، وخاصة في المملكة المتحدة وكندا واليابان وألمانيا وفرنسا وروسيا وكوريا الجنوبية باختلافات في بعض المفردات الحركية المتنوعة مع كمية الاختلافات المتاحة في طريقة أداء الرقص، ويتكون البريك دانس من أربعة أنواع من الحركة: Power move، down rock، top rock، freezing، وعادة ما يكون الرقص مع موسيقى الهيب هوب وموسيقى الفانك، وخصوصا breakbeats، على الرغم من أن الاتجاهات الحديثة تسمح لأرتام أوسع بكثير من الموسيقى ولا تبقي على وتيرة معينة أو ضربات الأنماط معينة.

تتشكل الأربعة عناصر الأساسية التي تشكل البريك دانس(Power move، down rock، top rock، freezing) كلآتي:

Top rock: يشير بصفة عامة إلى أي سلسلة من الخطوات تتم من وضع الوقوف. فهي عادة ما تكون افتتاحية العرض أو الرقصة قبل أي شيء على الرغم من أنه في كثير من الأحيان يتم الانتقال للعناصر الأخرى للبريك دانس ويبقى لديهم مجموعة أخرى متنوعة من الخطوات والحركات التي يمكن أن تختلف كلٌّ وفقا للتعبير (أي العدوانية ، أو الهدوء، أو الحماس). ويسمح بقدر كبير من الحرية في تعريف top rock ما دام

يحافظ على أسلوب تأدية الراقصة لشكل الحركة.

Down rock: ومعروف أيضا باسم الملعب أو floor work وهو يستخدم لوصف أي حركة تؤدى على الأرض مع استخدام الأيدي كدعم الراقصة بقدر ما تدعمه الأقدام والأرجل. تتم أبسط حركات الـdown rock كليا على القدمين واليدين ولكن في الاختلافات الأكثر تعقيدا يمكن أن تتضمن الركبتين والجسم أو الجزع.

Power move: وهي الحركات البهلوانية التي تتطلب السرعة والقدرة على التحمل والقوة والسيطرة لتنفيذها. ويعتمد الراقص فيها على جسده العلوى في حين إن باقي الجسم يخلق ثباتا وقد اقتبست بعضا من حركات الجمباز وفنون الدفاع عن النفس.

Freezing: وتتمثل في تعليق الراقص لنفسه أو لنفسها من الأرض باستخدام قوة الجزء العلوى من الجسم في أوضاع مثل شكل الرمح. وهى تستخدم لتأكيد الدقة القوية في الموسيقى، وغالبا هي استعراض للدقات الموسيقية والقوة البدنية.

رقص الفانك: تشير أساليب رقص الفانك إلى مجموعة من أساليب الرقص في الشوارع أيضا. وهي تشمل أساسا أسلوبا للرقص مأمونا بعض الشيء، أي ليست به خطورة في الأداء بعض الشيء، وعلى الرغم من أن العديد من هذه الأنماط الراقصة قد تم إدماجها في ثقافة الهيب هوب إلا أنها كانت واحدة من الأنماط التي ظهرت للمرة الأولى لإعطاء الراقصين هويتهم الخاصة. وما ينطبق عليه اسم التأمين(**locking**) أو (**Campbellocking**) أيضا هو أسلوب من رقص الفانك يستند إلى مفهوم تأمين الحركات، والتي تعني أساسا تجميد من حركة سريعة وقفل أو انتهاء الحركة في وضع معين، ويستمر هذا الوقف لفترة قصيرة ثم الاستمرار في سرعة الأداء نفسها كما كان من قبل وهى تعتمد على الذراع والأيدي في حركات سريعة ومتميزة جنبا إلى جنب مع الساقين والقدمين بطريقة أكثر استرخاء. ثم تأتى التحركات الكبيرة المبالغ فيها، وغالبا ما تكون إيقاعية جدا ومتزامنة بإحكام مع الموسيقى. فغالبا ما تتفاعل هذه الحركات مع الجمهور من خلال الابتسام أو منحهم ضربة خمسة عالية بالكف، وهناك بالطبع بعض الحركات الهزلية جدا؛ تتضمن هذه الحركات ألعابا البهلوانية وحركات تتطلب جهدا بدنيا عاليا، مثل الهبوط على الركبتين أو الركبة الواحدة، وبالطبع تتطلب هذه الحركات حماية الركبة، وعادة يتم استخدام نمط اللباس المميز مثل الملابس الملونة مع الإيشاربات والحمالات.

يمكن أن يؤدي الراقصون الحركات التي تنتهى بالقفل أو الثبات منفردا أو في انسجام تام مع اثنين أو أكثر وتنتهي الخطوات أو المصافحات معا وسويا وقد يبتسم الراقص أثناء الأداء للتأكيد على طبيعة الهزل في الرقصة ثم يؤدي ويحافظ على أداء الحركات الخطيرة مرة أخرى مع التركيز على التقنية العالية. ثمة مميزات أخرى لهذه الأساليب المهمة مثل التلويح بما يشبه الأسلحة، والخطى الثابتة وتناوب تبادل غطاء الرأس أو القبعة، ويتضمن ذلك إيقاعا فريدا مثل (طرقعة) الأصابع والتصفيق.

إن تكنيك القفل بطبيعته ارتجالي، ويتم

خلق الاختلافات الخاصة بكل راقص بشكل عام فغالبا تحدث (الوقعة) وتكون صغيرة وتتحرك صعودا على دقات الزمن الموسيقي الثانية والرابعة للتأكيد على القفل، ويمكن ذكر بعض مصطلحات الحركات في أسلوب القفل وهي على سبيل المثال:

ألفا (alpha): وهى حركة ركل الساق إلى الأمام ثم الجلوس القرفصاء بينما ينحني الجزء العلوى من الجسم إلى الوراء بينما يمكن للجزء العلوى من الجسم أن يعتمد على كلتا اليدين أو لا استخدام للأيدي على الإطلاق.

روكستيدى (rock steady): وهي الجلوس في وضع القرفصاء، ويحول الحوض إلى الجانب ومن ثم إلى المركز ثم الوقوف، ثم العودة إلى وضع القرفصاء مرة أخرى حيث تكرر الحركة للجانب الآخر.

Jazz split: وهى فتح الأرجل على الارض واحدة للأمام والأخرى للخلف (مثنية) قليلا لتسمح للراقص بالقيام بسرعة وبشكل مفاجئ.

ركلة (kick): وهي ركلة وحيد قوية وعالية للساق.

نزول على الركبة(knee drop): وهي النزول على الركبتين وهما مقفولتان إلى الداخل حيث تشكل الأرجل شكل w.

مشية ليو (leo walk): وهى خطوتان تؤدى الخطوة الأولى كبيرة مبالغا فيها في اتجاه معين ثم يتم انزلاق القدم الأخرى لتلحق بالثانية.

قفل / قفل مزدوج (lock/double lock): وهي الانحناء قليلا إلى الأمام مع تشكيل الأذرع في دائرة كما لو أنه يتم رفع جسم ثقيل.

سرعة (pacing): وهي لكمة سريعة إلى الجانب حيث ينبغي أن يكون المعصم خفيفا.

جيتار غير تقليدي (funky guitar): حيث توضع الأيدي كما لو أنها تمسك الجيتار، ثم البدء في المشي إلى الوراء.

Popping: جاءت هذه الرقصة والتي تعدّ واحدة من أساليب الفانك الأصلية من ولاية كاليفورنيا خلال أعوام 1960- 1970. وهي تقوم على تقنية عالية جدا تؤدى فيها الحركات بسرعة للالتحام ثم استرخاء للعضلات مما يسبب أحيانا رعشة في جسم الراقصين. يتم (البوب) أو الضرب بشكل مستمر على إيقاع الموسيقى مع مختلف الحركات والأوضاع والتي غالبا ما تكون غير متكاملة، وترتبط ارتباطا وثيقا بأساليب الرقص المختلفة والتقنيات لخلق أداء أكثر تنوعا.

وتشمل هذه الرقصة حركات الروبوت وأحيانا التمتمة باللسان. فباعتبار أن أسلوب (البوب) أو الضرب واحدا من أقدم أساليب الفانك فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالهيب هوب والرقص وهو غالبا ما يؤدى على شكل افتعال المعارك حيث يحاول المشاركون في الرقصة أن يتفوقوا بعضهم على بعض أمام حشد من الناس مما يعطي مجالا للارتجال وحرية اختيار الحركات التي نادرا ما نشاهدها في العروض والاستعراضات في الشوارع، مثل تفاعل الراقصين مع المتفرجين الآخرين.

ومنذ ظهوره في عام 1970 بدأت شعبيته في التقدم والاكتساح وكانت تقدم من خلال مجموعات من الراقصين حيث اهتمت هذه المجموعات بعرض نمط البرية وبعض أساليب الرقص في مراحلها المبكرة حيث كان يطلق عليها أحيانا اسم (نمط جديد new style)، وقد أثر

على أسلوب رقص الهيب هوب وأسلوب رقص الجاز jazz dance ولكن كان من المهم جدا أن يكون الراقص والمدرب مدربين تدريبا عاليا من الرقص الكلاسيكي من البداية.

بسبب هذا التطور الذى حدث بدأت ممارسة رقص الهيب هوب في كل من ستوديوهات الرقص في العالم كذلك الساحات الخارجية في الهواء الطلق وفى الشوارع.

هناك بعض حركات للجسم تبدو مثل حركة الماء وقد ظهرت على نحو سلس بحيث لا تبدو وكأنها لم تؤدَّ على الإطلاق، فتبدو الحركة وكأنها مضيئة (وتسمى أيضا موقوتة) فكأنها الصوت المتقطع والمتشنج.

لقد ظهر مصطلح (العائمة) أو (المزلق) و (الانزلاق) وهي أقل الرقصات التي يؤديها الجسم مع قليل من الحركات التي تأتي من الصدر أو الذراعين. ففي الحركات العائمة والانزلاق يظهر الراقصون كما لو أنهم ينجرفون عبر الجليد؛ فمصطلح مزلق و tutting ، هو تحريك الجزء العلوى من الجسم باستخدام الذراعين واليدين والمعصمين لتشكيل زوايا قائمة، وخلق شكل يشبه الأشكال الهندسية Tutting يمكن القيام به في المقام الأول مع الأصابع بدلا من الأذرع وتسمى هذه الطريقة إصبع tutting وفى كل الاختلافات فإن الحركات تبدو معقدة والخطوات أيضا كما تشكل الأذرع أشكال 90 درجة أو 45 درجة وبعض الزوايا. ففي الحقيقة تشبه tutting بعض أحرف الفن في مصر القديمة، ومن هنا جاءت تسمية الحركات، في إشارة إلى الملك توت عنخ آمون. إحدى القفزات التي تحتاج إلى قوة عضلية وهناك مشتقات أخرى من رقص أو أسلوب رقص الشارع وهي:

ممفيس jookin – Turfing – جيركين (jerkin)–. krumping

ظهرت هذه الأنماط الأربعة الجديدة للرقص؛ وقد أتى ثلاثة من تلك الأنماط من ولاية كاليفورنيا بينما واحد فقط قد أتى من ولاية تينيسى. تم تأسيس النمط الأول ممفيس jookin في عام 1980 في مدينة ممفيس بولاية تينيسى. وهو يعتبر تطورا كبيرا في خط رقص الهيب هوب فقد جاء تدريجيا من أسلوب يسمى "ممفيس خطوة العصابات" وفقا لمجلة الرقص. ويتميز jookin بحركات المزلق أي التزحلق واستخدام أطراف أصابع الأحذية الرياضية من أجل تحقيق التوازن على البوانت أي أن المزلق أو التزحلق على أطراف الأصابع أمر أساسي لهذه الرقصة، نلاحظ في أثناء مشاهدة معركة jookin في أحد استعراضات مايكل جاكسون أن الراقص كما قال الناقد إليستر ماكولاى الميزة الواضحة والأكثر إثارة في رقص jookin هو الاستخدام واسع النطاق لما يبدو وكأنه رقص باليه point work للرجال الذين يرتدون أحذية رياضية، ويتحركون وينتقلون على رؤوس الأصابع؛ فكثير من الراقصين الرجال قد ارتفع ليس فقط على نقطة الارتكاز ولكنه قفز أيضا، وركض متوازنا على هذه النقطة.

أما تأسيس نمط Turfing فكان في عام 2002 من قبل يرينيل بك فى أوكلاند بكاليفورنيا. إن نمط أو أسلوب الحركة فى Turfing هو مزيج من miming والمزلق ويجعل التركيز الشديد

على القصص (من خلال الحركة) والوهم والخيال ولكن البعض من منطقة خليج سان فرانسيسكو قد تجنب أداء turfing تجنبا لأن تصبح بدعة في مسابقات الرقص المرح المحلية وبرامج الشباب المحلية التي تعزز turfing كشكل من أشكال النشاط البدني.

وبعد سبع سنوات، جاء أسلوب الرقص الجديدة وهو جيركين (jerkin) وقد شاع جيركين فى عام 2009 من قبل أغنية الراب الجديدة للفريق بويز (new boys) أنت هزاز، وبعد سماع الأغنية جاءت محطة إذاعة لوس أنجلوس وطلبت من الفريق أداء الأغنية في المدارس الثانوية المحلية حيث أدت هذه الأغنية إلى الدخول إلى قائمة أعلى الأغاني في راديو الراب مما دفعهم للأغنية التي تلتها "علمني كيف أهز" والتي عرضت خطوات الرقص المختلفة داخل أسلوب رقصة جيركين. عادة، يرتدي راقصو الجيركين الألوان الزاهية والسراويل الجينز الضيفة والأحذية الرياضية ضد الراقصين الذين ارتدوا الحمالات والجوارب المخططة بالأسود والأبيض. وبعد ظهور جيركين الذي انتشر شعبيا من خلال مجموعات الرقص على سبيل المثال فرقة .daddy cat وعلى الرغم من أن اهتمام وسائل الأعلام قد وصل ذروته مع أنماط الـ jookin، وturfing غير أن جيركين قد وصل أيضا إلى ذروته مع أسلوب krumping الذي ظهر في عام 2000 في جنوب وسط لوس أنجلوس وهو الأسلوب الأقل عدوانية في طريقة الأداء، فقد تم تأسيسه في عام 1992 حيث يرسم الراقصون في هذا الأسلوب وجوههم تقريبا مثل مهرج الأطفال في حفلات أعياد الميلاد أو لعامة للناس كشكل من أشكال الترفيه. يركز krump-ing على المعارك ذات الحركات النشيطة والمكثفة والحادة وسريعة الخطى. بالمقارنة مع أسلوب الكسر وأساليب الفانك وturfing و jookin وجيركين فـ krumping تعتبر جديدة نسبيا.

للأسف، هناك الكثير من الأساليب والمفردات الحركية والجمل الحركية من رقص الجاز تؤدى فى رقصات الهيب هوب كما أن هناك وفى بعض الأحيان أداء لمفردات الحركات في أسلوب الهيب هوب زائفة، وهناك الكثير من المعلمين والمدرسين والمدربين لا يعرفون أصل تاريخ الهيب هوب فهو بالنسبة لهم مجرد تعليم الخطوات فقط حيث يعلمون الخطوات المنقولة من أشرطة الفيديو لكنهم لا يعرفون الثقافة. فهم يقلدون كل ما تؤديه مثلا المغنية الأمريكية بريتني سبيرز حيث كان الاعتقاد أن هذا هو أسلوب الهيب هوب بينما لم يكن هذا أسلوب الهيب هوب يوما بل هو العكس تماما. يجب على ستوديوهات الرقص ومدارس الرقص الرعاية أكثر من ذلك لأنهم يتخذون من أسلوب الهيب هوب أكبر moneymakers للاستثمارات العالمية فقط.

فى بعض الأوقات، يتضح أنه يجب منع الارتجال وبعض الجمل الحركية الارتجالية قليلا وهو الأمر الذى قام حد من تطور رقص الهيب هوب في وقت مبكر، كذلك يجب محاولة عدم الربط بين أساليب الرقص المختلفة معا مما يذيب هياكلها وهوياتها.

كثيرا ما تجد في ستوديوهات ومدارس الرقص أن ما يقوم به الراقصون هو مجرد أداء

الحركة على موسيقى الهيب هوب إذا تم عزف موسيقى الهيب هوب في الخلفية، وعلى ذلك يتم وصفهم بمجموعة من راقصي الهيب هوب. تلك هي المشكلة حيث يمكن، على ذلك أيضا، إطلاق التسمية نفسها على بعض الراقصين بأنهم مجموعة راقصي الباليه مع عدم تعلم فن الباليه الكلاسيك بمفرداته وأوضاعه وأشكاله لمجرد أن بعض الراقصين قد قاموا بأداء الحركات التي قد تشبه حركات رقص الباليه الكلاسيك، فهو يهتم بتنفيذ الشكل فقط على الموسيقى، وهو بدء التحرك مع عدم فعل أي من العناصر الأساسية مثل الأوضاع والأشكال أو فعل أي من المفردات الحركية للباليه الكلاسيك. ولا يمكن أن يطلق عليهم أو يدعوا أنهم مجموعة من راقصي الباليه الكلاسيك. هذا هو ما يحدث فيما يتعلق براقصي الهيب هوب؛ فما يوجد في الاستوديوهات ومدارس الرقص من تعليم وممارسة أسلوب الهيب هوب ليس له معيار لشكل من أشكال الفن حيث لا يعرف المدرسون والمعلمون والمدربون ما هي العناصر الأساسية لهذا الفن.

فهم لا يعرفون شيئا عن أساليب (التفرقع) أو أي شيء عن قفل boogaloo، والكسر breakdance ، أو الرقصات الاجتماعية أو أي شيء عن رقص الهيب هوب؛ فهم لا يعرفون أيا من التاريخ الذى يمتد على مدى 30 أو 35 عاما.

إن أهم منعطف حدث في تطور أسلوب رقص الهيب هوب هو إضافة ثماني عدات موسيقية وهى طريقة عد خطوات الرقص للبقاء على وفاق مع الموسيقى، وهو تدريب مهم جدا في أداء رقص الباليه يجب تعلمه جيدا قبل أن يتم إدخاله إلى أسلوب الرقص في الشوارع.

ثم تبدأ مسئولية تعليم كيفية الرقص على الجمل الموسيقية الموجهة وكيف أن هذه الطريقة كانت قادرة على التنظيم ووضع فرقة الرقص على طريق المهنية؛ فنتعلم أن كيفية حساب الموسيقى تمثل الوفاق في طريقة الرقص بين المجاميع وإعطاء الفرصة للروح والشعور أن يتنفسا في طريقة الأداء. ولكن هل تعلَّم –مثلا– هؤلاء المدرسون والمعلمون والمدربون أن أسلوب رقص الهيب هوب أو أي شكل من أشكال الرقص في الشوارع لا يؤدَّى كما تم تخليقه في الشارع وليس في الاستوديو أو المدارس؟! لذلك فقد كان جلب رقص الهيب هوب من الشارع إلى الاستوديو خطوة محورية، لذلك سيكون هناك العديد من السنوات قبل تطوير الهيب هوب ليصبح شكلا من أشكاله التجارية الحالية . أما الحدث الثاني المهم في تطوير الهيب هوب فكان في بداية تعليمه عندما بدأت دروس رقص الهيب هوب رسميا في عام 1989 في مركز برودواى للرقص في مدينة نيويورك. وفى الوقت نفسه، بدأت مجموعات راقصي الهيب هوب تظهر في أشرطة الفيديو الموسيقية والتلفزيون وعلى المسارح مع المغنيين، فقد كانت نقطة مهمة جدا في تطوير وتسويق أسلوب الهيب هوب تجاريا وبدأت التجارب والكوريغرافيا والتصميم الحركي كما يبدو اليوم، رقصات تتكون من خليط من أساليب الرقص مع تقنية الاستوديو التي أضيفت إليها.

ومن أحداث التطورات الأخرى في صناعة هذا الرقص ردا على تزايد شعبيته هو إنشاء حلبة للرقص يؤدى فيها كل أنواع الرقص

من الباليه ورقص الجاز وبالطبع الهيب هوب ثم بدأ التطور في صناعة dancewear الأحذية؛ فكان هناك dancewear لراقصي الباليه والجاز بينما لا يوجد لراقصي الهيب هوب. وبدأت صناعة الملابس unitards والجوارب وتدفئة الساق والسراويل والقمصان وسراويل العرق والسراويل النسائية في عام 2003 في بالتيمور.

نتائج البحث:

- ضياع معالم أسلوب رقص الهيب هوب بعدم دراية وكفاءة المدرسين والمعلمين والمدربين لثقافة هذا الفن؛ الأمر الذي ينطبق تماما على فن الباليه الكلاسيك. مؤخرا يقوم أكثر المدرسين والمدربين بتعليم فن الباليه دون دراية عن ماهية هذا الفن وتاريخه وثقافته مما سوف يضيع معالم هذا الفن الاحترافي الراقي الجميل بالتأكيد.
- استخدام الارتجال بكثرة أفقد معنى كلمة ومفهوم التصميم الحركي.

المقترحات:

- تعليم ثقافة الهيب هوب قبل تعليم الحركة.
- تدريب المعلمين والمدربين على التمييز والفروق بين الأساليب المشابهة.
- عدم خلط أساليب الرقص مع بعضها حتى لا يؤدي ذلك إلى إذابة هوية الأسلوب.
- عدم التوسع في الارتجال.

الهوامش

المراجع باللغة الأجنبية:

1-April, Matthew (2009).Foundation: B-boys, B-girls, And Hip-Hop Culture In New york. Oxford University Press.pp.125,141,153.

2-jump up: a b Adam Mansbach (may 24,2009). "the ascent of hip hop: a historical, cultural, and aesthetic study of b-boying (book review of joseph schloss' foundation'". The Boston globe.

3-jump up to: a b c Schloss, Joseph (2009). Foundation: B-boys, B-girls, and hip hop culture in New York. Oxford university press 58.

4- jump up: a b Rivera, Raquel (2003). "it's just begun: the 1970s and early 1980s". New York Ricans from the hip hop zone. New York city: palgrave MacMillan. P. 72. ISBN 1-4039-6043-7.

5- jump up Edwards, Paul, 2009, how to rap: the art & science of the hip hop MC, Chicago review press, p.293.

6-jump up to: ab "breaking dancing, present at the creation". NPR. Org. national public radio. October 14, 2002. Archived from the original on April 21, 2010.

7- jump up "funk styles' history and knowledge". Electricboogaloos.com.2008. retrieved August 24, 2009.

8- jump up to: a b Jorge "pop master fable" pabon (September 10,2009). "25 things you should know about hip hop". Dancer universe. Retrieved September 28,2009.
9- jump up to: ^Julie (june 8,2008)."street moves, in the tv room". The New York times. Retrieved September 20, 2010.
10- jump up to- Klopman,Alan (January 1,2007). "interview with popin pete & Mr. Wiggles at monsters of hip hop –jully 7-9,2006, Olando,fl". DancerUniverse.com (dancer publishing). Archived from the original on may 28,2010.
11- jump up -Cock, Dave (2001). "crazy legs speaks". DaveyD.com. archived from the original on may 28,2010. Retrieved September 6,2009.
12-jump up-Delgado, Julie (September 26,2007). "capoeira and break-dancing: at the roots of resistance". Capoeira-connection.com (wiretap magazine). Archived from the original On October 11,2011. Retrieved October 11,2011.
13- jump up- a street Arab (MPG) (MPG). Thomas A.Edison inc. April 21,1898.retrieved November 10,2009.
14- jump up: a b c chang.jeff (2005). Can't stop won't stop: a history of the hip hop generation. New York: st. martin press.ISBN 0-312-30143-X.
15- jump up- coudntpickname (January 1, 2007). 'Bboy/Bgirl founfations: toprock". Youtube. Retrieved November8, 2011.
16- jump up- Edwards, Bob (April 25,2003). "profile: Rerelease of the classic hip hop documentary 'style wars'". Morning edition (NPR). Retrieved August 22,2009._
17-^ jump up TO: a b c d e Jenkins, Greg (April1,2011). "são Paulo's original B-boy". WeRclassic.com. archived from the original on May 8,2012. Retrieved may 8,2012.
18- jump up - Charles Usher (July 5,2011). "south korea: world breaking dancing capital?". CSMonitor.com. retrieved November 8,2011.
19- ^ jump up to: a b Condry, Ian. 'japanese hip hop ". Mit.edu. MIT. Retrieved September9, 2009.
20-jump up: ^chang, jeff (2006).total chaos: the art and aesthetics of hip hop.

New York city: Basic civitas. P.20.ISBN 0-465-00909-3. The transition between top and floor rockin' was also important and became known as the 'drop'.

21- jump up: ^lyons, jacop "Kujo" (february 15,2012)."krazy kujo interview". B-boy magazine. Retrieved march,21,2012.

22- jump up: ^Luis "Alien Ness" Martinez (interview) (march 2009). Alien Ness's top 5 things he hate in breakin. Mane one. Event occurs at 3:00. Retrieved march,21,2012.

23- jump up: ^Won, profo., FLOOR GANGZ, "footwork styles".

24-^ jump up: a b "**history**". RaunBattleoftheyear.com. archived from the original on October 2,2011. Retrieved july 20, 2011.

25- jump up: ^walker, susan (may 30, 2008). "wide world of break-dancing sports". Toronto star. ISSN 0319-0781.

26- jump up: ^ "R-16 korea sparkling. Seoul". Visitkorea.or.kr. july 30, 2009. Archived from the original on October 2,2011. Retrieved August 28,2009.

27- jump up: ^" The Blessings from NewYork city for a new judging system for Bboy Battles". R16korea.com. june 23,2011. Archived from the original on june 3, 2012.. Retrieved june 4, 2012.

28- jump up: ^ La Rocco, Claudia (Aug 6,2006). "A breaking battle women hope to win". New York. Retrieved September 9, 2009.

29- jump up: ^ "Girl power dances to it's (sic) own groove" . yuku.com. Retrieved September 9, 2009.

30- jump up: ^ "firefly aka female breaker" . BBC living section. Retrieved September 9, 2009.

31- jump up: ^ "women get the breaks" . The Independent News and Media. March 18, 2005. Retrieved September 9, 2009.

32- jump up: ^ Ayanna. "the exploitation of women in hip hop culture" . MySistahs.com. Retrieved September 9, 2009.

33- jump up: ^ "Announcement of the book for the US release" . Artbook.com. Retrieved November 8,2011.

الفن المعاصر

موسيقى

352: 252

تنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربي
أ.م.د. مصطفى السيد عبدالله

الأغنية الجهادية عند التنظيمات الإرهابية
دارسة نقدية

أ.م.د ياسمين سمير فراج

تدريبات تكنيكية لتذليل صعوبات أداء الخانة الرابعة

لقالب السماعى عند كل من توفيق الصباغ وعبده صالح
والاستفادة منها فى العزف على آلة العود
أ.م.د. منيرة سمير محمد علي
الاستفادة من مهارات الفنية للونجا
د. عصام جمعة

تنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية

أ.م.د. مصطفى السيد عبدالله

مقدمة البحث:

إن لمهنة العزف الموسيقي عامة ولعازف الكمان خاصة طابعا خاصا يميزها عن باقي المهن نظرا لطبيعة الأداء وحساسيته وتعدد تقنياته، وكذلك اختلاف الطابع الموسيقي ومتطلبات كل مؤلف وسمات ومميزات كل عصر. وبما أن جميع الأفعال الإرادية التي يقوم بها العازف هي نتيجة إرسال إشارة بصرية أو سمعية من خلال حاسة البصر أو حاسة السمع إلى المخ الذي يرسل بدوره الأوامر للجهاز العصبي لتقوم العضلة أو مجموعة العضلات بأداء تلك الأوامر، وهذا يتوقف على نوع العمل وكمية الأوامر المراد تنفيذها، وأن أي أداء حركي مهما كان صغيرا لابد وأن يحدث ضمن سلسلة من العمليات الحركية والعقلية والحسية، لذلك يتطلب أداء التقنيات العزفية لأي آلة درجة من التوافق مابين الجهاز العصبي والعضلي في الأداء وذلك بالنسبة لأي موسيقى عامة ولعازف الكمان خاصة.

ويمكن ملاحظة التوافق العضلي العصبي من خلال ملاحظة قدرة العازف على الأداء المتداخل لتلك التقنيات العزفية في آن واحد. وكذلك الانضباط النفسي والذي يكون له الأثر الكبير في تنفيذ تلك الأوامر بترتيب تقني متوافق دون خلل حركي وبدقة لتحقيق ما هو مطلوب من المؤلف أو قائد الأوركسترا. لذا نجد أن الربط بين التوافق العضلي العصبي وبعض السمات النفسية يؤدي إلى تنفيذ ما هو مطلوب من دقة حركية وحسن استعمال وتوجيه الحركات مع السمات أو الصفات النفسية التي يتمتع بها عازف الكمان. 1 عموما، فإن الأداء الحركي عملية معقدة ومركبة حيث تحتوي على عدة أجزاء، وهي نوع من تعامل الفرد مع البيئة، وهو وحدة متكاملة من النشاط تؤدى على أساس قرار اتُخذ بطريقة إرادية لغرض تحقيق هدف محدد مسبقا. إن أي أداء حركي مهما كان صغيرا لا بد وأن يَحدُث ضمن سلسلة من العمليات الحركية والعقلية والحسية , وهذه العمليات في الصفات الخارجية للمسار الحركي لا يمكن ملاحظة إلا جزء بسيط منها، أفضل مثال على ذلك الأداء الحركي الطبيعي بالنسبة لعازف الكمان في المؤلفات البسيطة، وذلك بالنسبة لاستجابة اليد اليمنى واليسرى، فدون هذه العلاقات التنظيمية لا يمكن أداء الواجبات الحركية المطلوبة في تحسين وتحقيق المستوى الفني المطلوب خاصة إذا كان مركبا أو معقدا. وإذا ما أردنا ملاحظة الحقائق أعلاه في الأداء الحركي على أنفسنا أو مشاهدة الغير وحاولنا التأمل فيه وفي كيفية تكوين الحركة من كل جوانبها وارتباط أجزائها مع بعضها، فإن ذلك سيقودنا حتما إلى كيفية التعامل مع بناء وتنظيم الحركة، وإذا كنا نعلم معنى التوافق الحركي وقوانينه بعض الشيء فإن هذا سيقودنا إلى كيفية إمكانية الوقوف على أشكال وقوانين هذا التوافق الحركي. يتفق العلماء على أن التوافق هو قاعدة فسيولوجية ينبغي أن تتوفر لإتمام الأداء الحركي للمهارات المختلفة، ولذلك فإنه يمر بمراحل ثلاثة من خلال التكرار مع التصحيح, بالإضافة إلى العوامل الداعمة لمسألة تقييم المهارات. ويُعبر عن مسألة التوافق العضلي على أنه انسجام وتوافق عمل العضلات العاملة أثناء الحركة أو التمرين أو العزف, فعندما تتقبض العضلات العاملة أثناء الحركة فالعضلات المقابلة يجب أن تسترخي. أما على الصعيد العصبي، فالتدريبات تعطي تطورا توافقيا عصبيا يتبعه تطورا عقليا عن طريق التوافق العضلي العصبي .2

مشكلة البحث:

من خلال متابعة الباحث الميدانية لبعض الأعمال وبعض التدريبات لاحظ أن أغلب الأساتذة المتخصصين في الآلة لا يهتمون أثناء التدريس بقدر كاف بالتوافق العضلي العصبي لدى الدارسين فللدقة الحركية أهمية تتناسب وحجمها عند بنائهم للمنهج التدريبي في عزف آلة الكمان، وهذا ما أكده معظم الأساتذة المتخصصين في آلة الكمان في المعاهد والكليات المتخصصة من خلال المقابلات الشخصية التي أجراها الباحث حيث يركزون على الجانب المهاري فقط.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى ما يلي:-

1-التعرف على عملية التوافق العضلي العصبي الذي يجب أن يتوافر لدى عازف آلة الكمان.

1 -التعرف على مكونات الطرف العلوي لليد اليمنى.
2- التعرف على التحليل الحركي للطرف العلوي عند العزف بالقوس أو بالنبر بأصابع اليد.
3- التوصل إلى سهولة الأداء والعزف الجيد دون إجهاد عضلي، وتتبع الدراسة المنهج الوصفي.

أولا: أهمية التوافق العضلي العصبي:

يؤدي التوافق العضلي العصبي دورا أساسيا فعالا في مختلف حركات الإنسان لذلك فإن الحاجة إلى التوافق تكون مهمة في أداء المهارات العزفية خاصة التي تتطلب أساليب متداخلة ومعقدة بين اليد اليمنى واليد اليسرى حيث نجد إلى جانب دقة الاستيعاب الحركي بواسطة المعلومات الآتية من حاسة الشعور العضلي، وأيضا المعلومات الآتية من الحواس الأخرى، ومن ضمنها حاسة النظر ولذلك تزداد وتتحسن حاسة النظر فيما يخص الوضع وأجزاء الحركة. يعتبر التوافق بين العين واليدين أكثر العوامل أهمية بالنسبة لأداء عازف الكمان حيث إنه خلال الأداء يكون هناك انتقال للإشارات العصبية بين الجهازين العصبي والعضلي، ولذلك فإن جميع الحركات التي يقوم بها عازف الكمان سواء كانت الحركات العادية أو حركات ترتبط بالأداء الفني إنما تتطلب قدرا من التوافق بين الجهاز العصبي والجهاز العضلي[4]

التوافق العضلي العصبي:

هو قدرة الجهاز العصبي على إعطاء أكثر من أمر في الوقت نفسه، أو مع فارق زمني قليل جدا. ويعرّفه بعض العلماء بأنه قدرة الفرد على السيطرة على عمل أجزاء الجسم المختلفة والمشتركة في أداء واجب حركي معين وربط هذه الأجزاء بحركة أحادية بانسيابية ذات جهد فعال لإنجاز ذلك الواجب الحركي، وينقسم إلى توافق عام وتوافق خاص. ويعرّفه علماء آخرون بأنه قدرة الفرد على أداء عدد من الحركات المختلفة التكنيكية داخل إطار ووقت واحد ومحدد. ويُعرّف بعض العلماء التوافق بين الأطراف المتعددة بكونه القدرة على التنسيق أو التوافق بين حركات مجموعة من الأطراف عندما تعمل معا في وقت واحد.

ويُقَسِم العلماء التوافق بالنسبة للبحث الحالي إلى توافق الأطراف والعين وهذا التوافق ينقسم إلى:-
أ- توافق الأطراف:- ويظهر في الأداء الحركي الذي يتطلب استخدام اليدين معا.
ب- توافق الجسم الكلي:- و يظهر في حركة الجسم كله.

وهو قاعدة فسيولوجية ينبغي وأن تتوفر لإتمام الأداء الحركي للمهارات المختلفة، ولذلك فإنه يمر بعدة مراحل من خلال التكرار مع التصحيح بالإضافة إلى العوامل الداعمة لمسألة تقييم المهارات.

أما على الصعيد العصبي، فإن التمرينات المتكررة تعطي تطورا عصبيا يتبعه تطورا عقليا عن طريق التوافق العضلي العصبي.

لذلك مع الاستمرار بالتمرين تنتظم الأوامر العصبية وتنسجم لتتناسب مع متطلبات الحركة للمجموعات العضلية العاملة والمقابلة. وعليه، يتطلب العمل العصبي أن تتوفر لديه مسألة الإحساس بالمحيط

حيث تعمل قنوات الإحساس خارجيا على التقاط المؤثرات وتعمل الأعصاب الحسية داخليا على نقلها إلى الدماغ لذلك، فإننا نرى عازف الكمان مثلا يقوم قبل العزف بمحاولات تجريبية بسيطة لإعطاء شعور داخلي حسي إلى الدماغ مع تهيئة لمقدار صعوبة المطلوب أدائه. من خلال ذلك يمكننا أن نؤكد أنه كلما كان هناك تطورا في مستوى التوافق العصبي العضلي كان هناك تطورا في الأداء المهاري لمختلف الأساليب والتقنيات العزفية.

ثانيا: نبذة عن تكوين الجهاز العصبي[5] :

جاء العَصَب عند أهل اللغة بمعنى العِرْق أو الحَبْل الذي يشد المفاصل ويربط بينها. والأعصاب في الجسم هي عبارة عن شعيرات دقيقة ترتبط ببعضها البعض عبر محاور عصبية، ومن هذه الأعصاب ما تكون مسئولة عن عملية نقل الإشارات من الجهاز العصبي المركزي إلى الأعضاء المختلفة في الجسم، ومنها ما تقوم بالعكس. ومنها ما تقوم بالوظيفتين في الوقت نفسه، وتسمى هذه الأخيرة بـ (الأعصاب المختلطة). وتُقْسَّم الأعصاب أيضًا إلى أعصاب شوكية وأعصاب دماغية أو قحفية فالأعصاب الشوكية هي التي تكون مرتبطة بالحبل الشوكي في العمود الفقري، وتقوم بتغذية أغلب الجسم، أما الأعصاب الدماغية أو القحفية فهي التي ترتبط بالدماغ مباشرةً وتقوم بتغذيته. ويتكون الجهاز العصبي في جسم الكائن الحي من مجموع الأعصاب، والخلايا العصبية التي تسمى بـ(العصبونات)، والأجهزة والأعضاء التي ترتبط بها. والجهاز العصبي هو المسئول عن تنظيم العديد من الوظائف التي يقوم بها الجسم، فهو مسئول عن الحركات والانفعالات والأحاسيس والأفكار.

وينقسم الجهاز العصبي عند الإنسان إلى قسمين وهما[6] :

1- الجهاز العصبي المركزي: ويشمل المخ والحبل الشوكي. يقع المخ داخل علبة عظمية تسمى الجمجمة ويمتد الحبل الشوكي من المخ خلال العمود الفقري مما يوفر الحماية للجهاز العصبي داخل العظام.

2- الجهاز العصبي الطرفي: ويشمل سلسلة الأعصاب التي تصل الجهاز العصبي المركزي بالأعضاء المختلفة حيث يعتبر الجهاز العصبي الطرفي حلقة الوصل بين الجهاز العصبي المركزي وأعضاء الجسم المختلفة.

- **وتقسم الأعصاب إلى نوعين:**

أ- أعصاب تخرج من المخ إلى تراكيب في الرأس كالعيون والفكين والجذع وتسمى الأعصاب المخية.

ب- أعصاب تخرج من الحبل الشوكي إلى الذراعين والأرجل والتراكيب المختلفة في الجذع وتسمى الأعصاب الشوكية.

الجهاز العصبي الطرفي: ويقع خارج الجهاز العصبي المركزي ويتكون من الأعصاب المتصلة بالمخ والحبل الشوكي، وهو يقوم بتوصيل المعلومات الحسية والاستجابات الحركية بين المخ وجميع أجزاء الجسم. تقسم هذه الأعصاب إلى:

1- أعصاب حسية: وهي التي تحمل إشارات من المستقبلات مثل (الجلد والعين والأذن والأنف اللسان) إلى الجهاز العصبي المركزي.

2- أعصاب حركية: وتشمل الأعصاب التي تحمل النبضات العصبية من الجهاز العصبي المركزي (المخ والحبل الشوكي) إلى جميع أجزاء الجسم ويوجد على طول جانبي العمود الفقري خارج فقرات الأعصاب الذاتية التي تتحكم في الوظائف اللاإرادية والتي لا تخضع مباشرة لسيطرة المخ مثل تنظيم ضربات القلب والحركة الدودية للأمعاء.

الوظيفة الرئيسية للجهاز العصبي:

هي حمل الرسائل من إحدى مناطق الجسم إلى منطقة أخرى به، وقد اكتشف العلماء أن هذه الرسائل تتكون من نبضات كهربية دقيقة تنتقل بسرعة خلال الجهاز العصبي المركزي عبر الأعصاب وتسمى بالسيالة العصبية.

ثالثاً : نبذة عن تكوين الجهاز العضلي:

– تكوين العضلة:

تتكون العضلة من عدد كبير من الحزم التي تحتوي على الألياف العضلية الطويلة الرفيعة وعندما تكون الألياف في وضعها الطبيعي، أي منبسطة, تكون العضلة منبسطة. عندما تنقبض الألياف العضلية تنقبض العضلة، وبذلك تقل في الطول وتتصل العضلة عادة بعظمتين فعندما تنبسط العضلة لا يحدث شيئا فيها، ولكنها ما إن تنقبض حتى تتحرك العظمتان.

– عمل العضلة:

إن ثني الساعد عملية مزدوجة تنقبض فيها العضلة ذات الرأسين وتنبسط العضلة ذات الثلاثة رؤوس في الوقت نفسه، وبسط الساعد عملية مزدوجة أيضا، فتنقبض فيها العضلة ذات الثلاثة رؤوس وتنبسط العضلة ذات الرأسين. ذلك هو سر معظم عضلات الجسم؛ فهي تعمل مثنى أو في مجموعات سواء في ذلك عضلات

الساقين أو عضلات الأصابع أو العضلات الست التي تحرك مقلة العين فلا توجد عضلة تعمل على انفراد، فمهما كان العمل الذي تؤديه العضلة فهناك عضلة أخرى تعمل عكس ذلك العمل. بل وأكثر من ذلك، فإن أبسط حركة تستدعي نشاط مجموعات بأكملها من العضلات، وقد يكون بعضها بعيدا عن مكان الحركة؛ مثال على ذلك عندما تشد الحبل تجد أن عضلات الساق والظهر وأصابع القدم تشد أزر عضلات الذراعين[7].

عندما تنقبض العضلة تقصر في الطول ولكنها تزداد سمكا في الوسط وذلك يحدث في الألياف العضلية وبذلك تظهر في العضلة بأكملها. ولذلك تتضخم العضلة ذات الرأسين عند ثني الذراع.

وفي انقباض العضلة العادي لا ينقبض إلا عدد معين من الألياف العضلية؛ ذلك لأننا لا نحتاج في الأحوال العادية إلا إلى قدر قليل محدود من المجهود. أما في المجهودات الشاقة، فإن عدد الألياف

العضلية الذي ينقبض يزداد بالتدريج ونتيجة لذلك يزداد حجم العضلة وتزداد صلابتها عند الانقباض. ومن هذا نرى أن العضلات تنمو وتزداد قوة بالعمل أو بأداء التمرينات .

ونحن لا نحتاج إلى عضلات كبيرة نامية فوق العادة، وفي الواقع تنمو بعض العضلات إلى درجة تعوق العضلات الأخرى عن العمل وتبطئ الحركة.

- توتر العضلة:

يزداد توتر العضلة في الجو البارد وهذا يؤدي إلى ظهور نتوءات صغيرة في الجلد مما يؤدى إلى تسمية الجلد بجلد الأوزة. فجسم الإنسان مغطى كله بشعيرات دقيقة جدا لدرجة أننا لا نشعر بها وتنمو هذه الشعيرات من بصيلات دقيقة تحت الجلد. ويتصل بجدار هذه البصيلات عضلات دقيقة جدا تنقبض عندما يتعرض الجلد للبرد أو الصقيع فيقف شعر الجلد. وهذه طريقة من طرق الجسم للاحتفاظ بالحرارة، وفي الوقت نفسه دفع البصيلات إلى الخارج تحت الجلد لدرجة أنك تستطيع رؤيتها على هيئة نتوءات صغيرة.

فائدة شعيرات الجسم:

لشعيرات جلد الإنسان فائدة كبيرة، فبالقرب من كل شعيرة نجد نهاية عصبية تسمى بقعة لمس وعندما تزحف حشرة على الجلد فإنها تحدث اضطرابا في الشعيرات محدثة تغييرات في بقع اللمس فتشعر بإحساس ينذرك بوجود الحشرة.

عدم وجود شعيرات في أطراف الأصابع:

لا توجد شعيرات عند أطراف الأنامل ولكنها حساسة جدا لأسباب أخرى. فإننا لو رفعنا راحة اليد وفحصنا جلدها لوجدنا خيوطا عليها بارزة بينها أخاديد دقيقة تشكل أنماطا من الأقواس والدوائر، هذه الخطوط البارزة حساسة جدا نستعملها باستمرار لنتحسس بها طبيعة الأشياء.

- الاتصال العصبي العضلي: [8]

وهو نوع خاص من المشتبك العصبي تنتهي فيه الليفة العصبية المتصلة بالعضلة على شكل فروع صغيرة تنتشر على سطح الليفة العضلية ينتهي كل فرع صغير في حفرة على سطح الليفة العضلية تسمى ميزان المشتبك ويوجد في هذه الحفرة أنزيم خاص يسمى كولين استرين استريز يساعد على تحليل مادة الاستيل كولين التي تلعب دورا مهما في نقل النبضة من الليفة العصبية إلى الليفة العضلية. وعندما تصل النبضة العصبية إلى الفروع الصغيرة تتحرك مادة الاستيل كولين عند نهايات هذه الفروع وتمر هذه المادة بالانتشار عبر غشاء الليفة العضلية التي بداخلها وتبدأ في التأثير على الغشاء وإذا تحررت هذه المادة اسيتيل كولين بكمية كافية تؤدي إلى إزالة استقطاب الغشاء فإن تأثيرها يتولد في الليفة العصبية نفسها. وتجري هذه النبضة العصبية في الوقت نفسه في جميع الألياف العضلية المكونة للوحدة الحركية. ولذلك تنقبض هذه الألياف جميعها في الوقت نفسه .

وبعد ذلك يبدأ عمل إنزيم كولين استريز الموجود بوفرة في ميزاب المشتبك وعمله هو مهاجمة الاستيل كولين وتحليله مسببا بذلك إعادة استقطاب الغشاء مرة أخرى أي انبساط الألياف العضلية ومن ثم انبساط (ارتخاء) العضلة.

- العضلات الإرادية والعضلات غير الإرادية:[9]

يمكن تقسيم العضلات من حيث الإرادة إلى نوعين؛ هما العضلات الإرادية وغير الإرادية.

أولا: العضلات الإرادية:

وهي تلك العضلات التي يمكن أن نتحكم فيها والتي يمكن أن تؤدي وظيفة معينة وهي التي تطلبها أو تريدها مثل عضلات اليد والقدم، والجسم يضم مئات العضلات الإرادية التي تتحرك حسبما يريد الإنسان وهو ما يخص البحث الحالي .

ثانيا: العضلات غير الإرادية:

وهي تلك العضلات التي لا يمكنك التحكم فيها وعلى سبيل المثال عضلات القلب.

الإطار التطبيقي

أولا: استمارة استطلاع رأي الخبراء:

بعد اختيار الباحث لعينة البحث من المقدمات الموسيقية لبعض الأغاني المصرية قام بعرضها على الخبراء وأساتذة الآلة, ثم قام بتوجيه خطاب لهؤلاء الخبراء لاستطلاع الرأي في مدى ملائمة هذه العينة المختارة والتدريبات للبحث الحالي. وبعد عرض العينة المختارة والتدريبات دوّن كل منهم رأيه من خلال استمارة استطلاع رأي الخبراء وما تحتويه هذه العينة من مهارات سوف يكتسبها الدارس بعد التدريب على الأجزاء التي تحتوي على بعض المشكلات في الأداء وبالتالي الارتقاء بمستوى الدارسين لآلة الكمان.

وقد قام الباحث بإعداد استمارة استطلاع رأي الخبراء وعددهم عشرة خبراء.

سيتناول الباحث الإطار التطبيقي للبحث الحالي من خلال ثلاثة محاور وهي:-

أولا :- التوافق العضلي العصبي بالنسبة لليد اليمنى.

ثانيا :- التوافق العضلي العصبي بالنسبة لليد اليسرى.

ثالثا :- التوافق العضلي العصبي بين اليد اليمنى واليد اليسرى معا.

وسيعرض الباحث بعض النماذج من الموسيقى العالمية على التسوية الغربية. أما التدريبات التي سوف يقترحها الباحث ستكون على التسوية العربية.

أولا:- التوافق العضلي العصبي بالنسبة لليد اليمنى:

بمجرد أن يرى عازف الكمان بالعين المجردة المدونة الموسيقية ترسل العين بدورها الإشارات للجهازين العصبي والعضلي، ولذلك فإن جميع الحركات والأشكال بالنسبة لليد اليمنى والتي يقوم بها عازف الكمان، سواء كانت الحركات عادية أو حركات ترتبط بالأداء الفني، إنما تتطلب قدرا من التوافق بين الجهاز العصبي والجهاز العضلي.
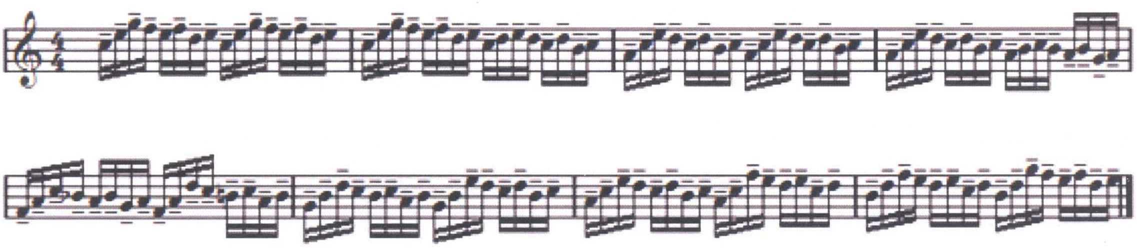
وكلما تداخلت تقنيات اليد اليمنى وكثرت في العمل الفني وكانت معقدة ازدادت صعوبة بالنسبة لعازف الكمان وكلما كانت أشكال وتقنيات اليد اليمنى بسيطة وندرت في العمل الفني كان الأداء بسيطا وميسرا بالنسبة لعازف الكمان.

ولذلك سيقوم الباحث بتقسيم التوافق العضلي العصبي بالنسبة لليد اليمنى إلى محورين أحدهما بسيط والآخر مركب.

1- التوافق العضلي العصبي البسيط بالنسبة لليد اليمنى:

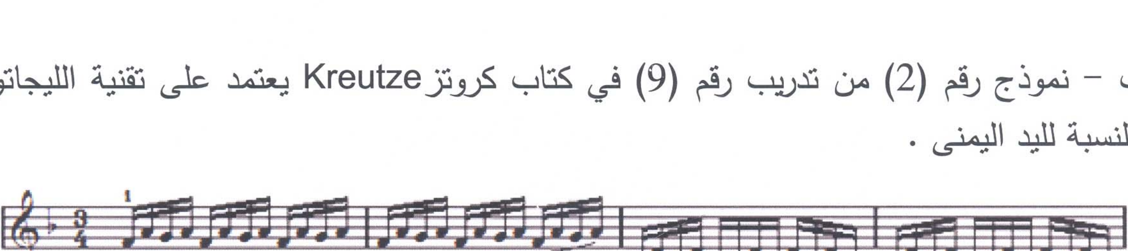
إذا تطرقنا مثلا إلى بعض الأمثلة التي تعتمد على تقنية أو مهارة واحدة ومكررة بالنسبة لليد اليمنى في العمل الفني كلما كان الأداء بسيطا وميسرا بالنسبة لعازف الكمان غالبا, لأنه لا يحتاج إلا لأمر واحد من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي وذلك بالنسبة لليد اليمنى.
وفيما يلي بعض النماذج بالنسبة لليد اليمنى والتي تعتمد على تقنية واحدة:

أ – نموذج رقم (1) من تدريب رقم (2) في كتاب كروتز Kreutze يعتمد على تقنية الديتاشيه بالنسبة لليد اليمنى.
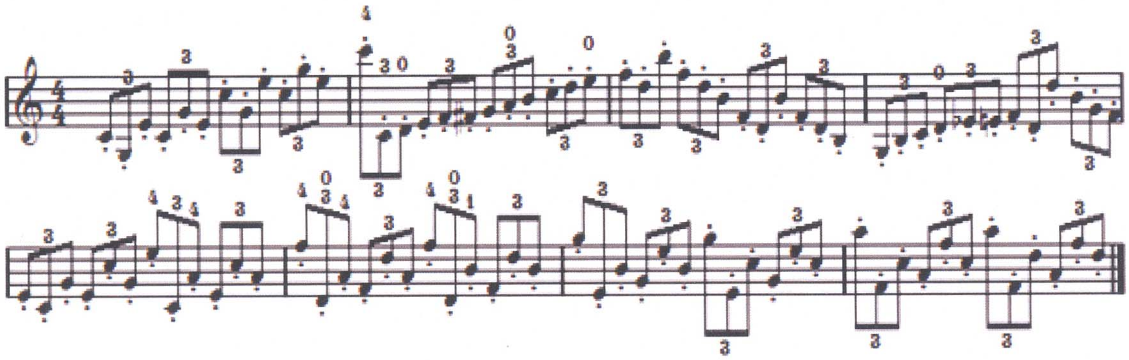


نموذج رقم (1) يوضح أداء تقنية الديتاشيه بالنسبة لليد اليمنى

ب – نموذج رقم (2) من تدريب رقم (9) في كتاب كروتز Kreutze يعتمد على تقنية الليجاتو بالنسبة لليد اليمنى .



نموذج رقم (2) يوضح أداء تقنية الليجاتو بالنسبة لليد اليمنى

ج – نموذج رقم (3) من تدريب رقم (6) في كتاب كروتز Kreutze يعتمد على تقنية المارتيليه بالنسبة لليد اليمنى.
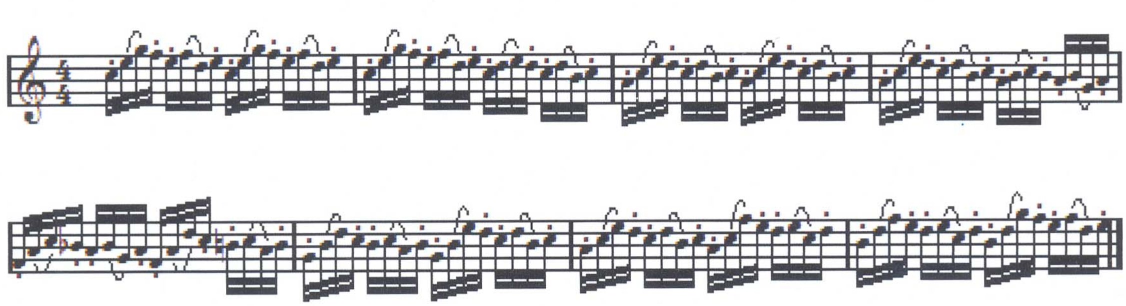


نموذج رقم (3) يوضح أداء تقنية المارتيليه بالنسبة لليد اليمنى

يرى الباحث أن النماذج التي تعتمد على تقنية أو مهارة واحدة ومكررة بالنسبة لليد اليمنى في العمل الفني تحتاج إلى توافق عضلي عصبي، ولكنه توافق من النوع البسيط، وبالتالي يكون أداؤه ميسرا بالنسبة لعازف الكمان غالبا؛ لأنه لا يحتاج إلا لأمر واحد من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي.

2–التوافق العضلي العصبي المركب بالنسبة لليد اليمنى:
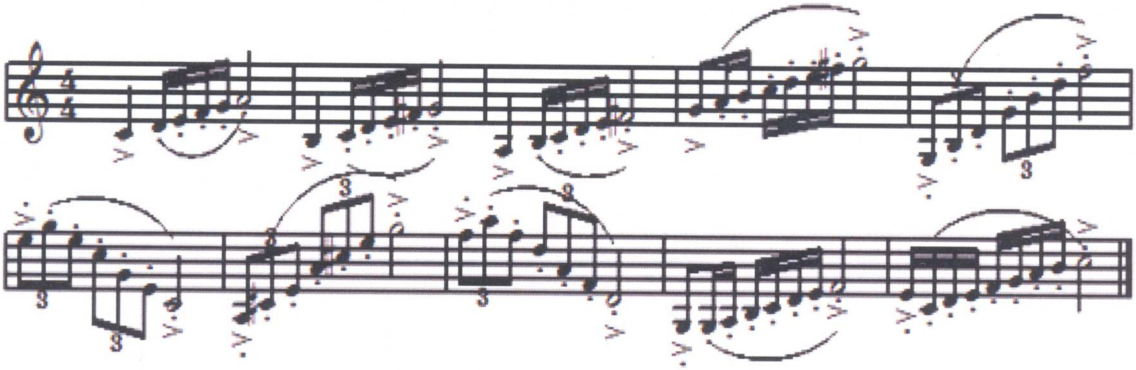
فمثلا إذا تطرقنا إلى بعض الأمثلة التي تعتمد على عدة تقنيات أو عدة مهارات بالنسبة لليد اليمنى في العمل الفني فكلما كان الأداء مركبا يكون به بعض الصعوبات بالنسبة لعازف الكمان غالبا؛ لأنه لا يحتاج لأمر واحد فقط من المخ، ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي ولكن يحتاج إلى عدة أوامر متداخلة مما يستوجب على العازف ترتيب أفكاره والسيطرة على أعصابه، وبالتالي عضلاته وهو ما يسمى بالثبات الانفعالي وذلك بالنسبة لليد اليمنى. وفيما يلي بعض النماذج بالنسبة لليد اليمنى والتي تعتمد على عدة تقنيات متداخله بالنسبة لها.

أ – نموذج رقم (4) من تدريب رقم (2) في كتاب كروتز Kreutze يعتمد على تقنيتي الإستكاتو والليجاتو متداخلين بالنسبة لليد اليمنى.
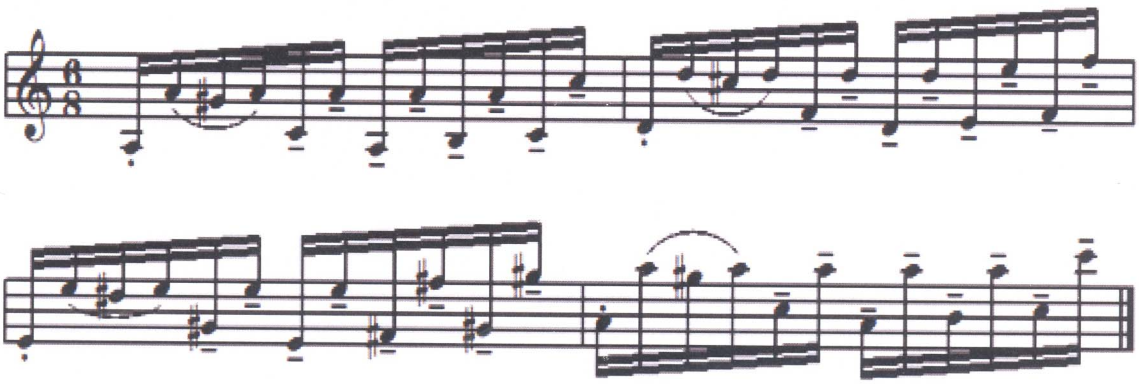


نموذج رقم (4) يوضح أداء تقنيتي الإستكاتو والليجاتو متداخلين بالنسبة لليد اليمنى

ب – نموذج رقم (5) من تدريب رقم (4) في كتاب كروتز Kreutze يعتمد على تقنيتي الليجاتو والإستاكاتو المتصل متداخلين بالنسبة لليد اليمنى.



نموذج رقم (5) يوضح أداء تقنيتي الليجاتو والإستاكاتو المتصل متداخلين بالنسبة لليد اليمنى

ج – نموذج رقم (6) من كابريس رقم (2) في كتاب روود Rode يعتمد على تقنيات الإستاكاتو والليجاتو والديتاشيه متداخلين بالنسبة لليد اليمنى.



نموذج رقم (6) يوضح أداء تقنيات الإستاكاتو والليجاتو والديتاشيه متداخلين بالنسبة لليد اليمنى

يرى الباحث أن النماذج التي تعتمد على عدة تقنيات أو عدة مهارات بالنسبة لليد اليمنى في العمل الفني تحتاج بالطبع إلى توافقَ عضلي عصبي، ولكنه توافق من النوع المركب وغير البسيط، ويكون به بعض الصعوبات بالنسبة لعازف الكمان غالبا, لأنه يحتاج إلى عدة أوامر متداخلة ومتلاحقة من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي مما يستوجب على العازف ترتيب أفكاره والسيطرة على أعصابه، وبالتالي عضلاته وهو ما يسمى بالثبات الانفعالي، وذلك بالنسبة لليد اليمنى.

ثانيا:– التوافق العضلي العصبي بالنسبة لليد اليسرى:

بمجرد أن يرى عازف الكمان بالعين المجردة المدونة الموسيقية ترسل العين بدورها الإشارات للجهازين العصبي والعضلي، ولذلك فإن جميع الحركات والأشكال بالنسبة لليد اليسرى والتي يقوم

بها عازف الكمان سواء كانت الحركات عادية أو حركات ترتبط بالأداء الفني إنما تتطلب قدرا من التوافق بين الجهاز العصبي والجهاز العضلي.

وكلما تداخلت تقنيات اليد اليسرى وكثرت في العمل الفني وكانت معقدة ازدادت صعوبة بالنسبة لعازف الكمان، وكلما كانت أشكال وتقنيات اليد اليسرى بسيطة وندرت في العمل الفني كان الأداء بسيطا وميسرا بالنسبة لعازف الكمان.
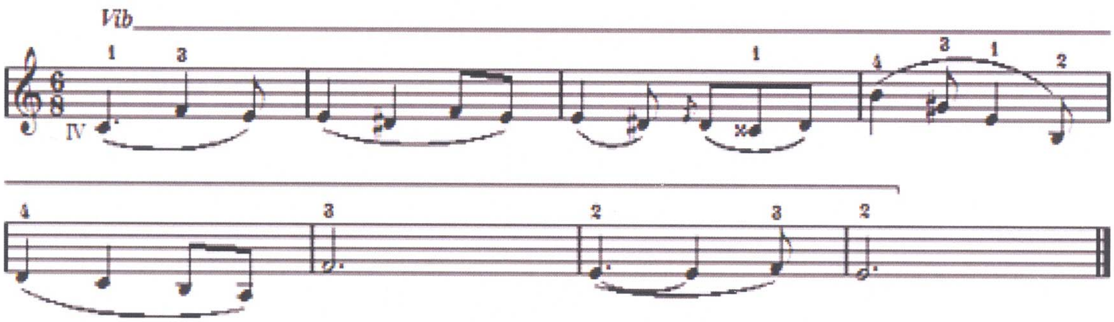
ولذلك سيقوم الباحث بتقسيم التوافق العضلي العصبي بالنسبة لليد اليسرى إلى محورين أحدهما بسيط والآخر مركب.

2-التوافق العضلي العصبي البسيط بالنسبة لليد اليسرى:

فمثلا إذا تطرقنا إلى بعض الأمثلة التي تعتمد على تقنية أو مهارة واحدة ومكررة بالنسبة لليد اليسرى في العمل الفني كلما كان الأداء بسيطا وميسرا بالنسبة لعازف الكمان غالبا؛ لأنه لا يحتاج إلا لأمر واحد من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي وذلك بالنسبة لليد اليسرى.
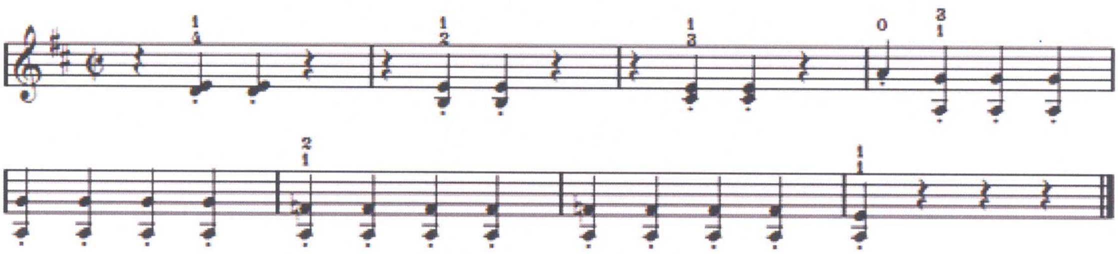
وفيما يلي بعض النماذج بالنسبة لليد اليسرى والتي تعتمد على تقنية واحدة:

أ – نموذج رقم (7) من سوناتا رقم (2) روبرت شومان Robert Schumann يعتمد على تقنية الفيبراتو بالنسبة لليد اليسرى.
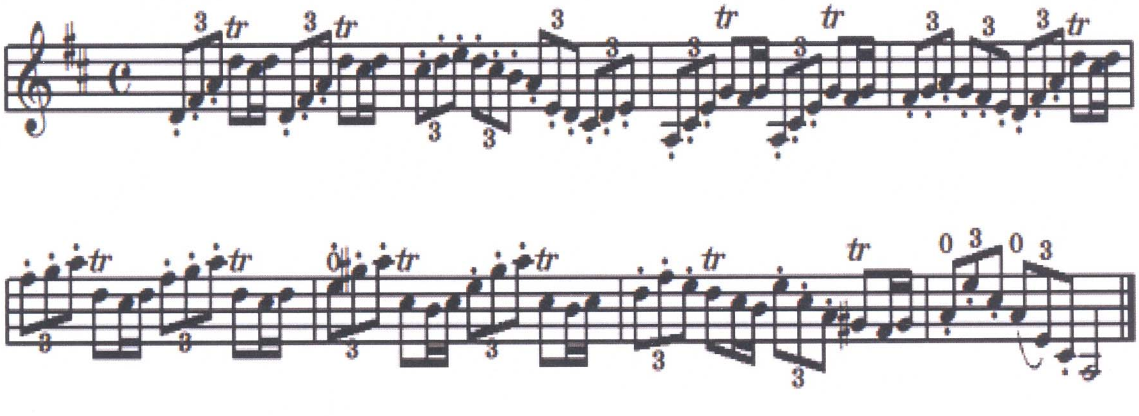


نموذج رقم (7) يوضح أداء تقنية الفيبراتو بالنسبة لليد اليسرى

ب – نموذج رقم (8) من سوناتا رقم (1) فرانز شوبرت Fanz schbert يعتمد على تقنية الدبل كورد بالنسبة لليد اليسرى .



نموذج رقم (8) يوضح أداء تقنية الدبل كورد بالنسبة لليد اليسرى

ج -نموذج رقم (9) من تدريب رقم (16) في كتاب كروتز Kreutze يعتمد على تقنية التريل بالنسبة لليد اليسرى .



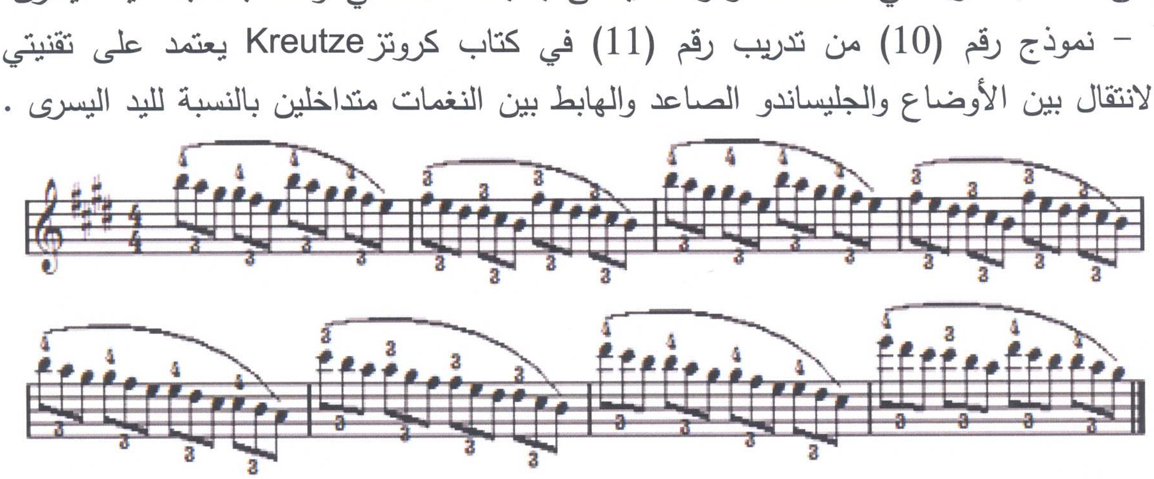
نموذج رقم (9) يوضح أداء تقنية التريل بالنسبة لليد اليسرى

يرى الباحث أن النماذج التي تعتمد على تقنية أو مهارة واحدة ومكررة بالنسبة لليد اليسرى في العمل الفني تحتاج إلى توافق عضلي عصبي ولكنه توافق من النوع البسيط، وبالتالي يكون أداؤه ميسرا بالنسبة لعازف الكمان غالبا، لأنه لا يحتاج إلا لأمر واحد من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي.

2-التوافق العضلي العصبي المركب بالنسبة لليد اليسرى:

فمثلا إذا تطرقنا إلى بعض الأمثلة التي تعتمد على عدة تقنيات أو عدة مهارات بالنسبة لليد اليسرى في العمل الفني كلما كان الأداء مركبا وبه بعض الصعوبات بالنسبة لعازف الكمان غالبا, لأنه لا يحتاج لأمر واحد فقط من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي ولكن يحتاج إلى عدة أوامر متداخلة مما يستوجب على العازف ترتيب أفكاره والسيطرة على أعصابه، وبالتالي عضلاته وهو ما يسمى بالثبات الانفعالي وذلك بالنسبة لليد اليسرى.

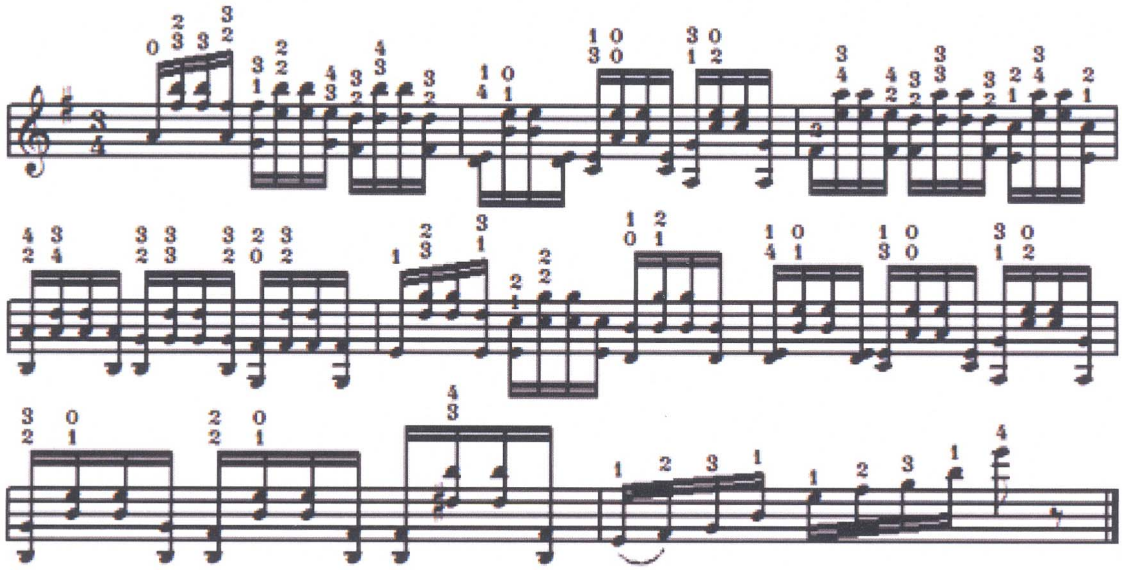
أ - نموذج رقم (10) من تدريب رقم (11) في كتاب كروتز Kreutze يعتمد على تقنيتي الانتقال بين الأوضاع والجليساندو الصاعد والهابط بين النغمات متداخلين بالنسبة لليد اليسرى .



نموذج رقم (10) يوضح أداء تقنيتي الانتقال بين الأوضاع والجليساندو متداخلين بالنسبة لليد اليسرى
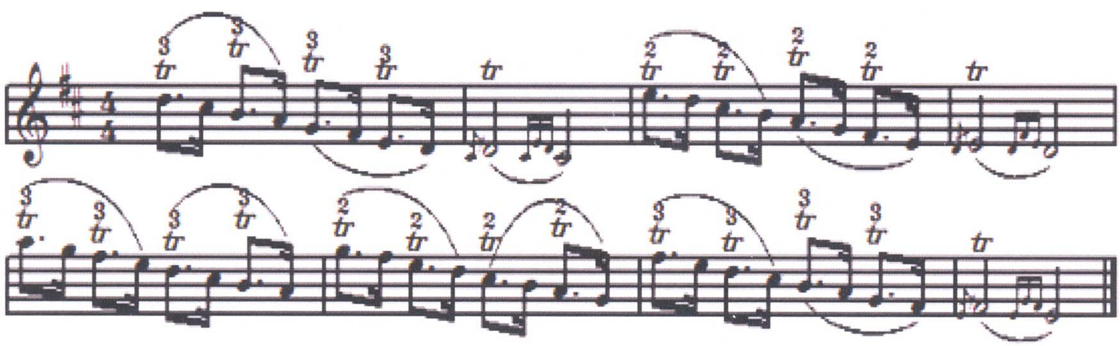
ب - نموذج رقم (11) من مقطوعة Praeludium and Allegro لفريتز كريسلر Fritz Kreisler من كتاب Fritz Kreisler Collection الحركة الثانية ويعتمد على تقنيتي الدبل كورد غير البسيط

والانتقال بين الأوضاع متداخلين بالنسبة لليد اليسرى.



نموذج رقم (11) يوضح أداء تقنيتي الدبل كورد والانتقال بين الأوضاع متداخلين بالنسبة لليد اليسرى

ج – نموذج رقم (12) من تدريب رقم (19) في كتاب كروتز Kreutze ويعتمد على أداء تقنيات التريل والانتقال بين الأوضاع وحلية الأتشكاتورا متداخلين بالنسبة لليد اليسرى .



نموذج رقم (12) يوضح أداء تقنيات التريل والانتقال بين الأوضاع وحلية الأتشكاتورا متداخلين بالنسبة لليد اليسرى

يرى الباحث أن النماذج التي تعتمد على عدة تقنيات أو عدة مهارات بالنسبة لليد اليسرى في العمل الفني تحتاج بالطبع إلى توافق عضلي عصبي، ولكنه توافق من النوع المركب وغير البسيط ويكون به بعض الصعوبات بالنسبة لعازف الكمان غالبا, لأنه يحتاج إلى عدة أوامر متداخلة ومتلاحقة من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي مما يستوجب على العازف ترتيب أفكاره والسيطرة على أعصابه، وبالتالي عضلاته وهو ما يسمى بالثبات الانفعالي، وذلك بالنسبة لليد اليسرى.

ثالثا:– التوافق العضلي العصبي بين اليد اليمنى واليد اليسرى معا:

يتطلب من كل عازف آلة موسيقية، خاصة عازف الكمان، قدرا من التوافق بين اليد اليمنى
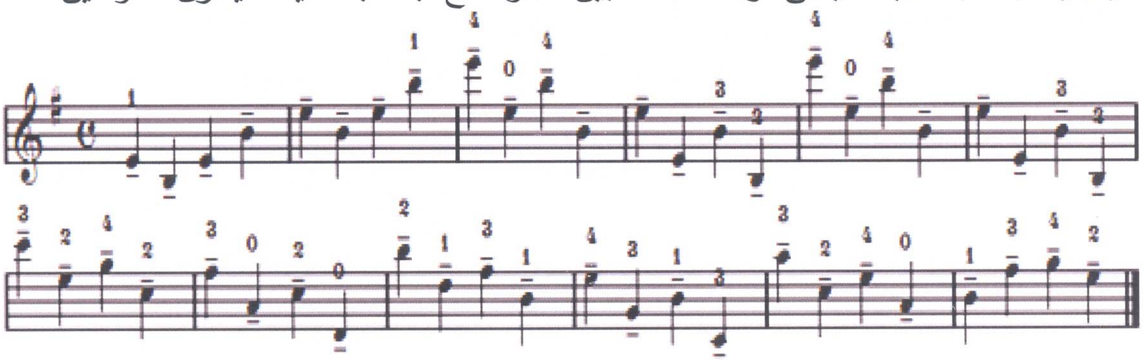
واليد اليسرى ومدى استجابة اليدين لإشارات المخ للجهاز العصبي ومنها للجهاز العضلي. وكلما تداخلت تقنيات اليدين وكثرت في العمل الفني وكانت معقدة ازدادت صعوبة بالنسبة لعازف الكمان وكلما كانت أشكال وتقنيات اليدين بسيطة كان الأداء بسيطا وميسرا بالنسبة لعازف الكمان. ولذلك سيقوم الباحث بتقسيم التوافق العضلي العصبي بالنسبة لليد اليمنى واليسرى معا إلى محورين أحدهما بسيط والآخر مركب.

1- التوافق العضلي العصبي البسيط بالنسبة لليد اليمنى واليد اليسرى معا:

فمثلا إذا تطرقنا إلى بعض الأمثلة التي تعتمد على تقنية أو مهارة واحدة ومكررة بالنسبة لليد اليمنى وكذلك بالنسبة لليد اليسرى كلما كان الأداء بسيطا وميسرا بالنسبة لعازف الكمان غالبا, لأنه لا يحتاج إلا لأمر واحد من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي، وذلك بالنسبة لليدين معا.

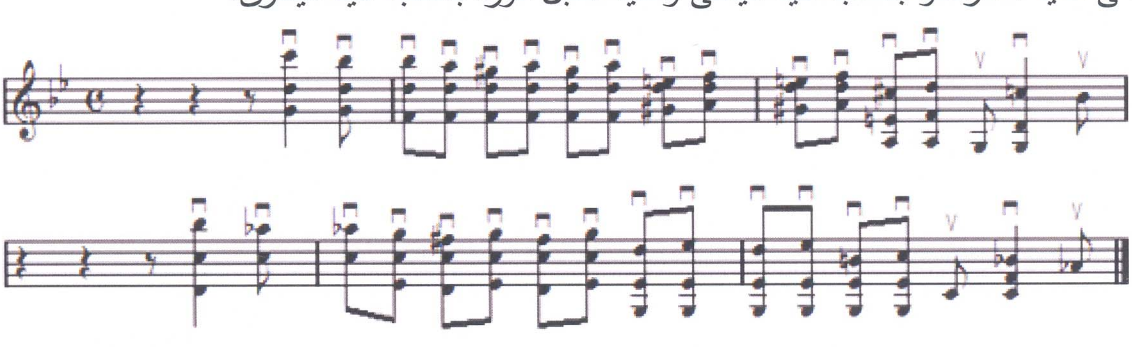
وفيما يلي بعض النماذج بالنسبة لليد اليمنى واليسرى معا والتي تعتمد على تقنية واحدة لكل يد:

أ - نموذج رقم (13) من مقطوعة Praeludium and Allegro لفريتز كريسلر Fritz Kreisler من كتاب Fritz Kreisler Collection الحركة الأولى ويعتمد على تقنية الديتاشيه بالنسبة لليد اليمنى والانتقالات بين الأوضاع بالنسبة لليد اليسرى متوافقين معا.
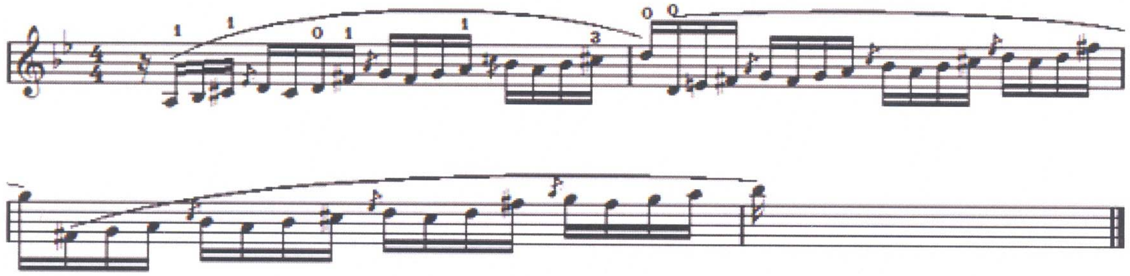


نموذج رقم (13) يوضح أداء تقنية الديتاشيه بالنسبة لليد اليمنى والانتقالات بين الأوضاع بالنسبة لليد اليسرى

ب - نموذج رقم (14) من كونشيرتو ماكس بروخ 26 (Max Bruch Op) الحركة الأولى ويعتمد على تقنية الماركاتو بالنسبة لليد اليمنى وتقنية الدبل كورد بالنسبة لليد اليسرى.



نموذج رقم (14) يوضح أداء تقنية الماركاتو بالنسبة لليد اليمنى وتقنية الدبل كورد بالنسبة لليد اليسرى

ج – نموذج رقم (15) من كونشيرتو ماكس بروخ Max Bruch Op (26) الحركة الأولى ويعتمد على تقنية الليجاتو بالنسبة لليد اليمنى وتقنية الأتشكاتورا بالنسبة لليد اليسرى.



نموذج رقم (15) يوضح أداء الليجاتو بالنسبة لليد اليمنى وتقنية الأتشكاتورا بالنسبة لليد اليسرى
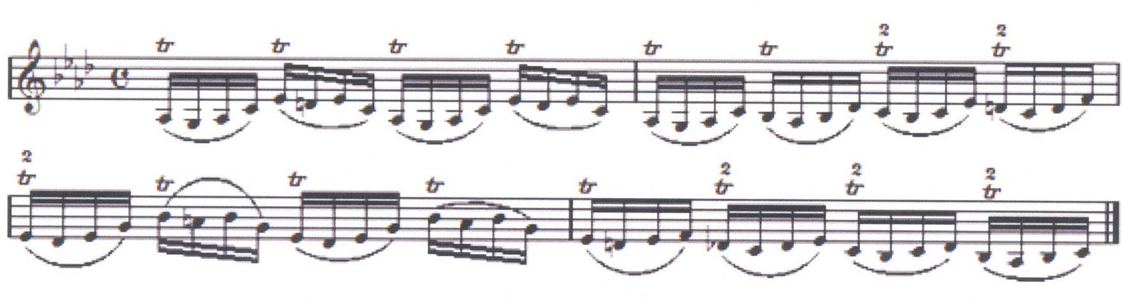
يرى الباحث أن النماذج التي تعتمد على تقنية أو مهارة واحدة ومكررة بالنسبة لليد اليسرى في العمل الفني تحتاج إلى توافق عضلي عصبي ولكنه توافق من النوع البسيط، وبالتالي يكون أداؤه ميسرا بالنسبة لعازف الكمان غالبا, لأنه لا يحتاج إلا لأمر واحد من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي.

2- التوافق العضلي العصبي المركب بالنسبة لليد اليمنى واليد اليسرى معا:

فمثلا إذا تطرقنا إلى بعض الأمثلة التي تعتمد على عدة تقنيات أو عدة مهارات بالنسبة لليد اليمنى واليد اليسرى معا في العمل الفني كلما كان الأداء مركبا وبه بعض الصعوبات بالنسبة لعازف الكمان غالبا, لأنه لا يحتاج لأمر واحد فقط من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي ولكن يحتاج إلى عدة أوامر متداخلة مما يستوجب على العازف التدريب على كل تقنية لكل يد على منفردة وترتيب أفكاره ليتمكن من السيطرة على أعصابه، وبالتالي عضلاته، وهو ما يسمى بالثبات الانفعالي وذلك بالنسبة لليدين معا.

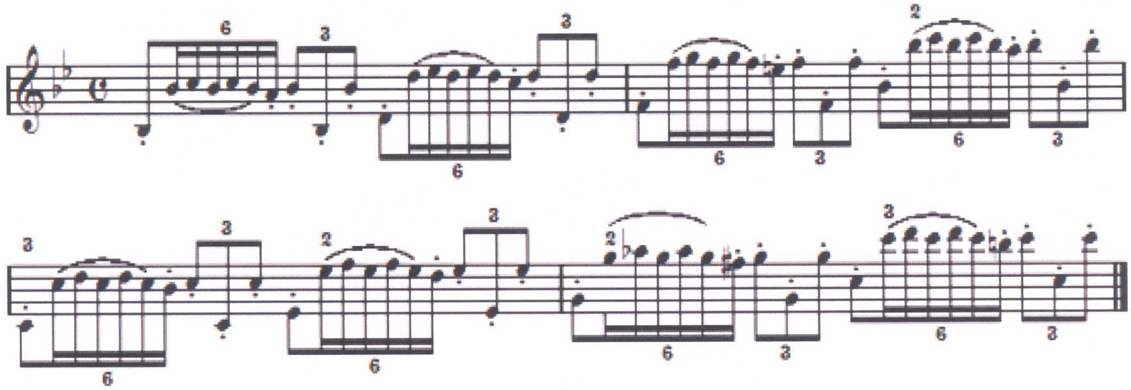
وفيما يلي بعض النماذج بالنسبة لليد اليمنى واليسرى معا والتي تعتمد على أكثر من تقنية واحدة لكل يد:

أ – نموذج رقم (16) من تدريب رقم (22) في كتاب كروتز Kreutze يعتمد على تقنية الليجاتو بالنسبة لليد اليمنى وتقنيتي التريل والانتقالات بالنسبة لليد اليسرى.
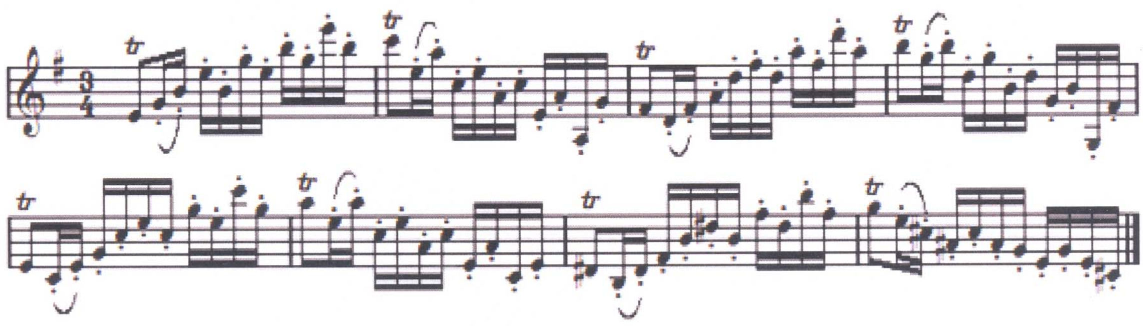


نموذج رقم (14) يوضح أداء تقنية الليجاتو بالنسبة لليد اليمنى وتقنيتي التريل والانتقالات بالنسبة لليد اليسرى

ب – نموذج رقم (17) من تدريب رقم (17) في كتاب كروتز Kreutze يعتمد على تقنيتي الليجاتو والإستاكاتو بالنسبة لليد اليمنى وتقنيتي حلية الجروبيتو والانتقالات بالنسبة لليد اليسرى.



نموذج رقم (14) يوضح أداء تقنيتي الليجاتو والإستاكاتو بالنسبة لليد اليمنى وتقنيتي حلية الجروبيتو والانتقالات بالنسبة لليد اليسرى

ج – نموذج رقم (18) من مقطوعة Praeludium and Allegro لفريتز كريسلر Fritz Kreisler من كتاب Fritz Kreisler Collection الحركة الثانية ويعتمد على تقنية الإستاكاتو المتصل والمنفصل بالنسبة لليد اليمنى وتقنية التريل والانتقالات بين الأوضاع بالنسبة لليد اليسرى متوافقين معا.



نموذج رقم (18) يوضح أداء تقنية الإستاكاتو المتصل والمنفصل بالنسبة لليد اليمنى وتقنية التريل والانتقالات بالنسبة لليد اليسرى

يرى الباحث أن النماذج التي تعتمد على عدة تقنيات أو عدة مهارات بالنسبة لليد اليمنى واليسرى في العمل الفني تحتاج بالطبع إلى توافق عضلي عصبي، ولكنه توافق من النوع المركب وغير البسيط ويكون به بعض الصعوبات بالنسبة لعازف الكمان غالبا, لأنه يحتاج إلى عدة أوامر متداخلة ومتلاحقة من المخ ومن ثم إلى الجهاز العصبي ومنه للجهاز العضلي مما يستوجب على العازف التدريب على كل تقنية لكل يد منفردة وترتيب أفكاره ليتمكن من السيطرة على أعصابه، وبالتالي عضلاته، وهو ما يسمى بالثبات الانفعالي، وذلك بالنسبة لليدين معا, وتعريف الثبات الانفعالي بالنسبة لعازف الكمان هو أن يكون لديه القدرة على التحكم في انفعالاته والقدرة على التخلص من

تباينات تلك الانفعالات الشائعة في المزاج الوقتي أثناء الأداء مما يساعد العازف أثناء تأديته للجمل الموسيقية بالشكل الذي يريده المؤلف، سواء كانت تلك الجمل الموسيقية تتسم بالفرح أو الحزن أو الرومانسية أو الحركة النشيط أو أي لون من الألوان الموسيقية وتحت أي تعبيرات يرغب المؤلف في تأديتها من قبل العازف ".
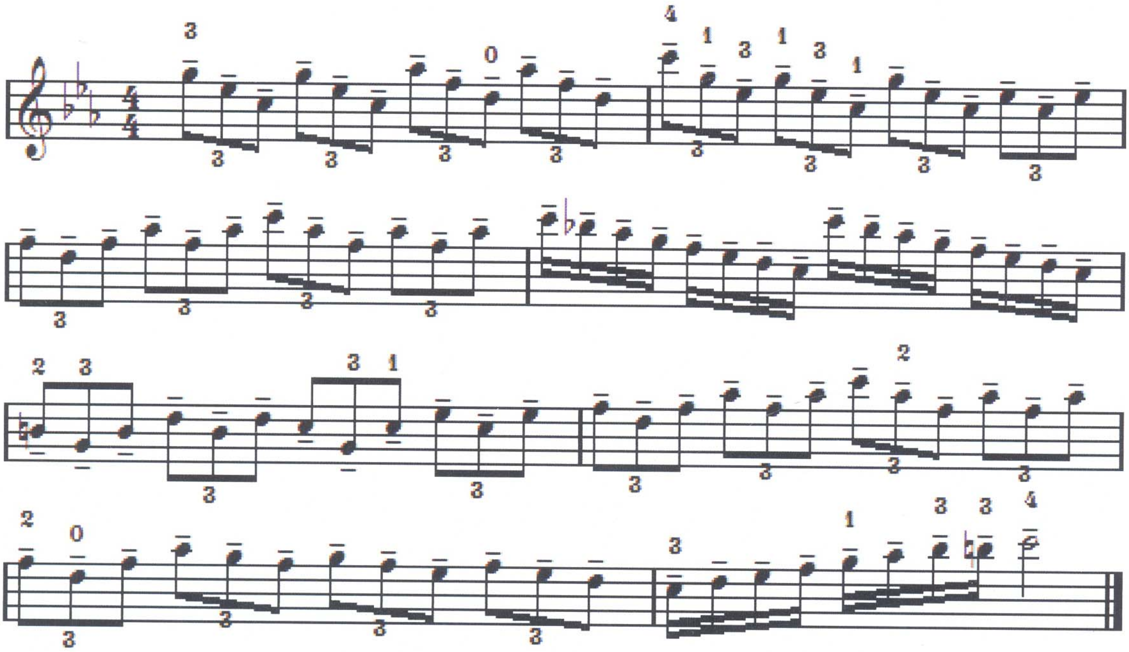
بعض النماذج من الموسيقى العربية وتدريب على كل نموذج لتنمية التوافق العضلي العصبي على التسوية العربية

سيقوم الباحث بعرض عدد (6) نماذج من موسيقانا العربية واستنباط تدريب على كل نموذج من تلك النماذج الموسيقية، على أن تكون النماذج والتدريبات على التسوية العربية، وذلك لتحقيق أهداف البحث بتنمية عملية التوافق العضلي العصبي، وبالتالي رفع مستوى أداء عازفي آلة الكمان في الموسيقى العربية.

1- النموذج الأول:-
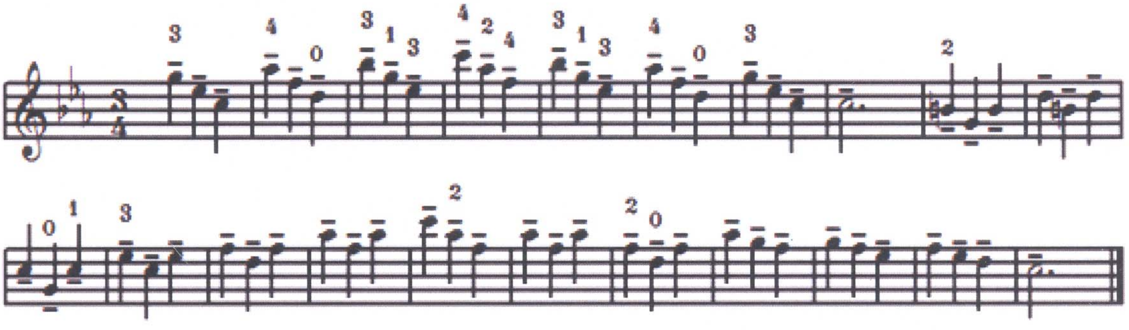
صولو كمان من مقطوعة صوت العرب تأليف محمد عبدالوهاب وأداء أنور منسي.

ويعتمد على تقنية الديتاشيه بالنسبة لليد اليمنى وتقنية أداء شكل  والأداء السلمي الهابط والصاعد والانتقالات بين الأوضاع بالنسبة لليد اليسرى متوافقين معا.



نموذج رقم (19) يوضح أداء تقنية الديتاشيه بالنسبة لليد اليمنى
وتقنية أداء شكل والأداء السلمي الهابط والصاعد والانتقالات لليد اليسرى

– تدريب مقترح مستنبطا من صولو الكمان في مقطوعة صوت العرب والهدف من التدريب رفع مستوى أداء عازفي آلة الكمان في الموسيقى العربية من خلال تنمية التوافق العضلي العصبي, بأداء شكل التريوليه السريع الديتاشيه، على أن يؤدى ذلك التدريب من الثلث الأوسط من القوس مع مراعاة إعطاء الأوامر من المخ للجهاز العصبي والعضلي بضرورة ليونة الكوع الأيمن للتنقل بيسر بين الأوتار، وذلك بالنسبة لليد اليمنى، وكذلك عدم مسك آلة الكمان بقوة بالنسبة لليد اليسرى أيضا لسهولة الانتقالات بين الأوضاع صعودا وهبوطا.



نموذج رقم (20) يوضح التدريب المستنبط من صولو الكمان في مقطوعة صوت العرب
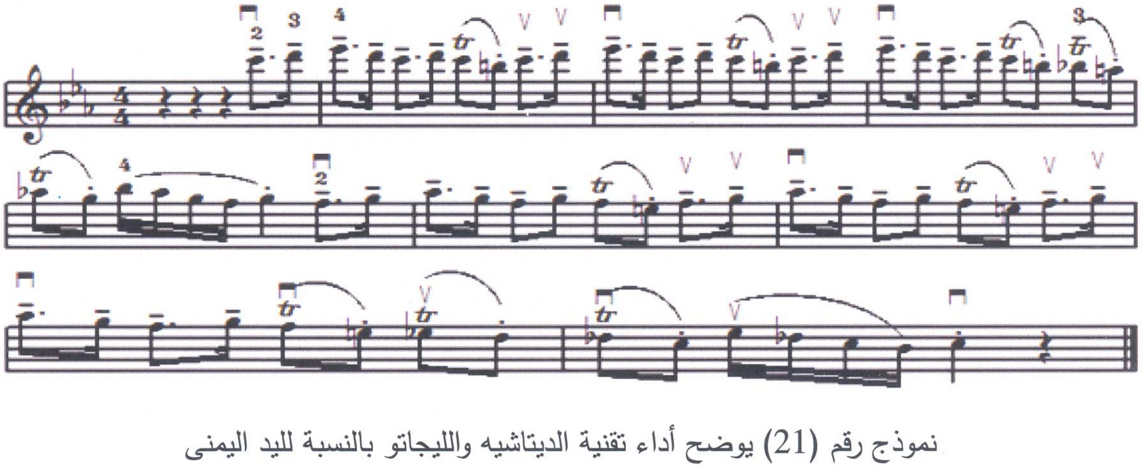
وذلك لتنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية

على أن يؤدى التدريب بسرعة بطيئة ثم أسرع تدريجيا حتى نصل لسرعة الصولو الأساسي.

2–النموذج الثاني:–

صولو كمان من مقطوعة حياتي تأليف أحمد فؤاد حسن وأداء أنور منسي.
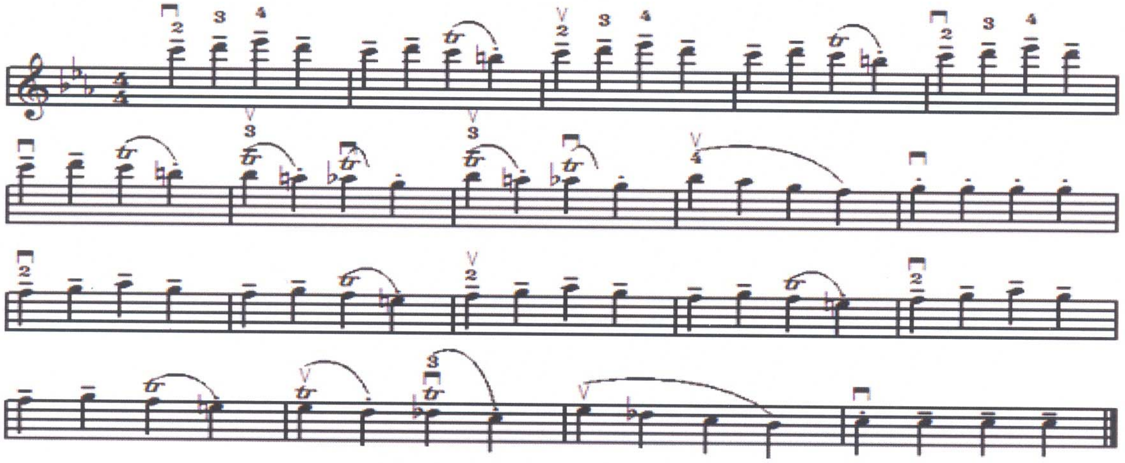
ويعتمد على تقنية الديتاشيه والليجاتو بالنسبة لليد اليمنى والانتقالات بين الأوضاع والتريل بالنسبة لليد اليسرى متوافقين معا.



نموذج رقم (21) يوضح أداء تقنية الديتاشيه والليجاتو بالنسبة لليد اليمنى

والانتقالات والتريل بالنسبة لليد اليسرى

- تدريب مقترح مستنبطا من صولو الكمان في مقطوعة حياتي والهدف من التدريب رفع مستوى أداء عازفي آلة الكمان في الموسيقى العربية من خلال تنمية التوافق العضلي العصبي, بأداء تقنية الديتاشيه والليجاتو من منتصف القوس، وذلك بالنسبة لليد اليمنى, وأداء تقنية التريل والانتقال من الوضع الخامس للوضع الثالث ومنه للوضع الثاني ثم الوضع الأول ثم يعود للوضع الثاني، وذلك بالنسبة لليد اليسرى على أن يراعى أثناء أداء التدريب عدم مسك آلة الكمان من منطقة الرقبة بقوة وبشدة لسهولة الانتقالات بين الأوضاع صعودا وهبوطا.



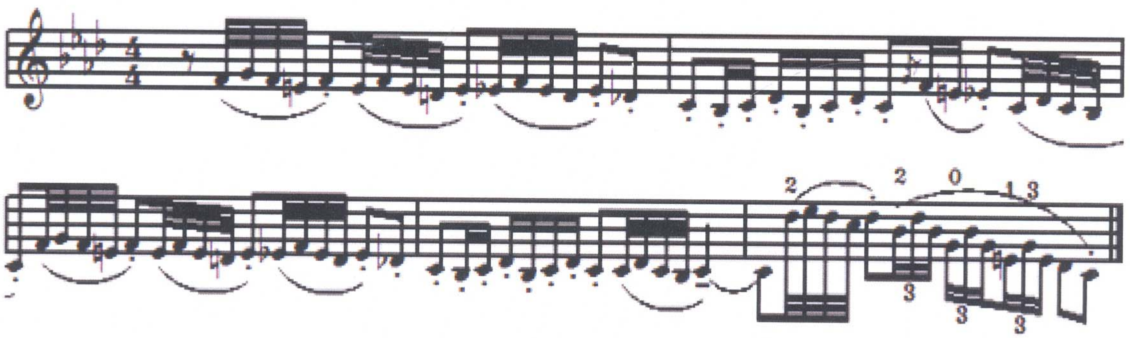
نموذج رقم (22) يوضح التدريب المستنبط من صولو الكمان في مقطوعة حياتي

وذلك لتنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية

على أن يؤدى التدريب بسرعة بطيئة ثم أسرع تدريجيا حتى نصل لسرعة الصولو الأساسي.

3- النموذج الثالث:-
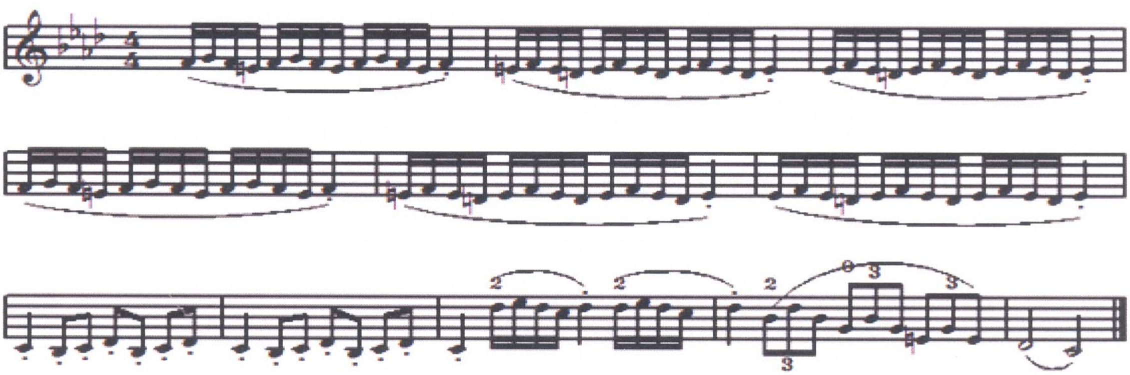
صولو كمان من مقطوعة المشربية تأليف وأداء عبده داغر . يعتمد على تقنية الليجاتو والإستاكاتو بالنسبة لليد اليمنى وحلية الجروبيتو والأتشاكاتورا والانتقال بين الأوضاع بالنسبة لليد اليسرى متوافقين معا.



نموذج رقم (23) يوضح أداء تقنية الليجاتو والإستاكاتو بالنسبة لليد اليمنى

وحلية الجروبيتو والأتشاكاتورا والانتقال بين الأوضاع بالنسبة لليد اليسرى

– تدريب مقترح مستنبط من صولو الكمان في مقطوعة المشربية والهدف من التدريب رفع مستوى أداء عازفي آلة الكمان في الموسيقى العربية من خلال تنمية التوافق العضلي العصبي بأداء تقنية الليجاتو والإستاكاتو من منطقة كعب القوس، وذلك بالنسبة لليد اليمنى، وتقنية أداء الدرجات الكروماتيكية والدرجات الأربيجية الهابطة وحلية الجروبيتو والانتقال بين الأوضاع، وذلك بالنسبة لليد اليسرى على أن يراعى أثناء التدريب ترتيب الأفكار لأداء الدرجات الكروماتيكية وخفة اليد اليمنى أثناء أداء تقنية الإستاكاتو.
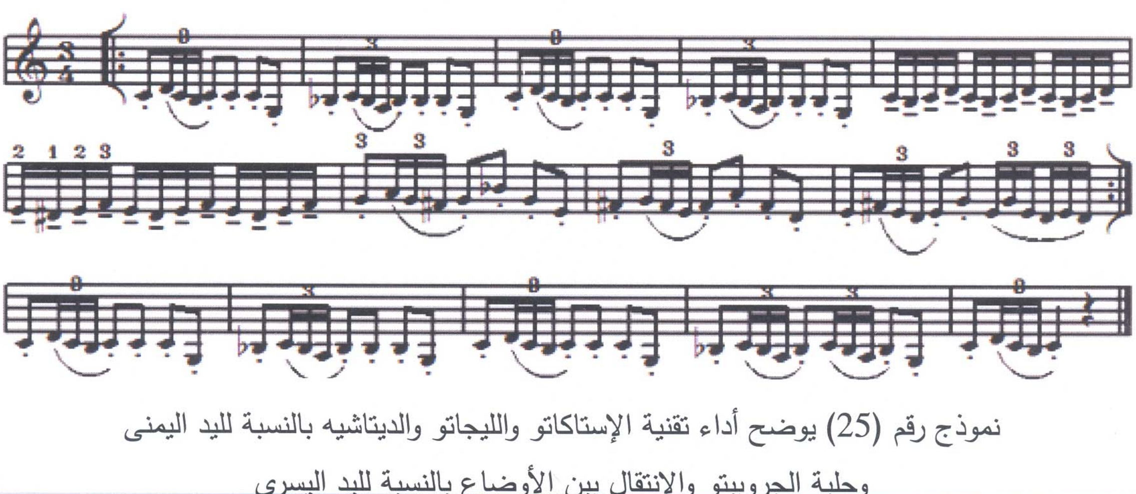


نموذج رقم (24) يوضح التدريب المستنبط من صولو الكمان في مقطوعة المشربية
وذلك لتنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية

على أن يؤدى التدريب بسرعة بطيئة ثم أسرع تدريجيا حتى نصل لسرعة الصولو الأساسي.

4- النموذج الرابع:-
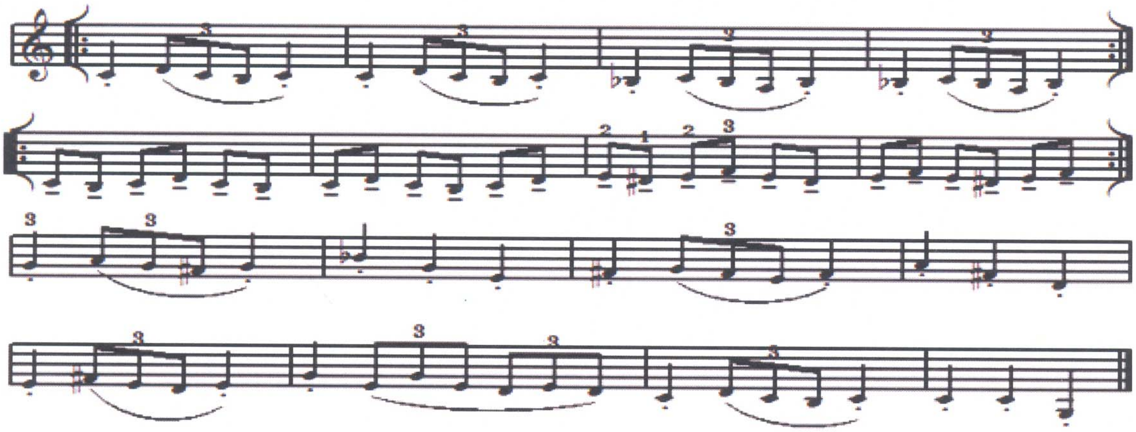
صولو كمان من لونجا عجم تأليف وأداء عبده داغر.

ويعتمد على تقنية الإستاكاتو الطائر والليجاتو والديتاشيه بالنسبة لليد اليمنى وحلية الجروبيتو الثلاثية والانتقال بين الوضع الأول والوضع النصفي (Half Position) بأداء درجة البوسليك (مي ♮) بواسطة الإصبع الثاني كما هو موضح بالمدونة وذلك بالنسبة لليد اليسرى متوافقين معا.



نموذج رقم (25) يوضح أداء تقنية الإستاكاتو والليجاتو والديتاشيه بالنسبة لليد اليمنى
وحلية الجروبيتو والإنتقال بين الأوضاع بالنسبة لليد اليسرى

– تدريب مقترح مستنبط من صولو الكمان في لونجا عجم والهدف من التدريب رفع مستوى أداء عازفي آلة الكمان في الموسيقى العربية من خلال تنمية التوافق العضلي العصبي, من خلال أداء تقنيتي الإستاكاتو الطائر والليجاتو من منطقة كعب القوس، وبعد ذلك أداء تقنية الديتاشيه من وسط القوس وذلك بالنسبة لليد اليمنى, والانتقال بين الوضع الأول والوضع النصفي (Half Position) بأداء درجة البوسليك (مي ♮) بواسطة الإصبع الثاني كما هو موضح بالمدونة وذلك بالنسبة لليد اليسرى.

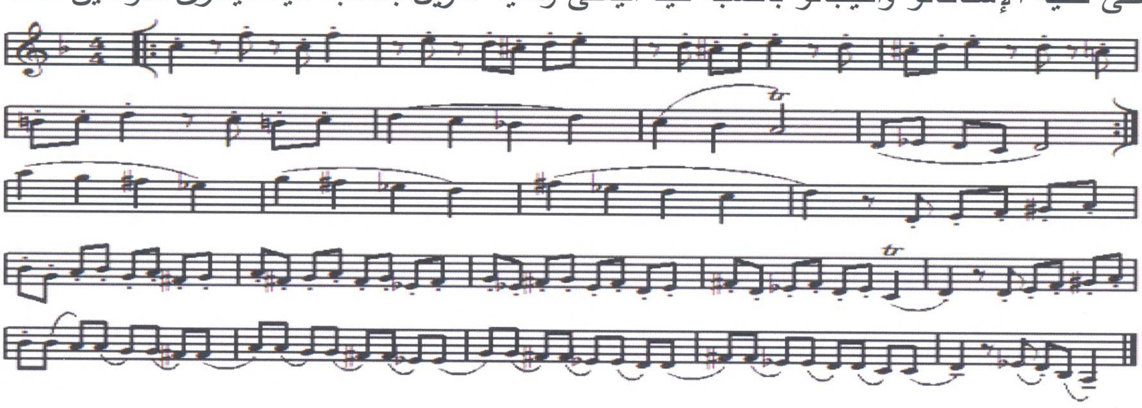


نموذج رقم (26) يوضح التدريب المستنبط من صولو الكمان في لونجا عجم
وذلك لتنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية

على أن يؤدى التدريب بسرعة بطيئة ثم أسرع تدريجيا حتى نصل للسرعة المطلوبة للصولو الأساسي.
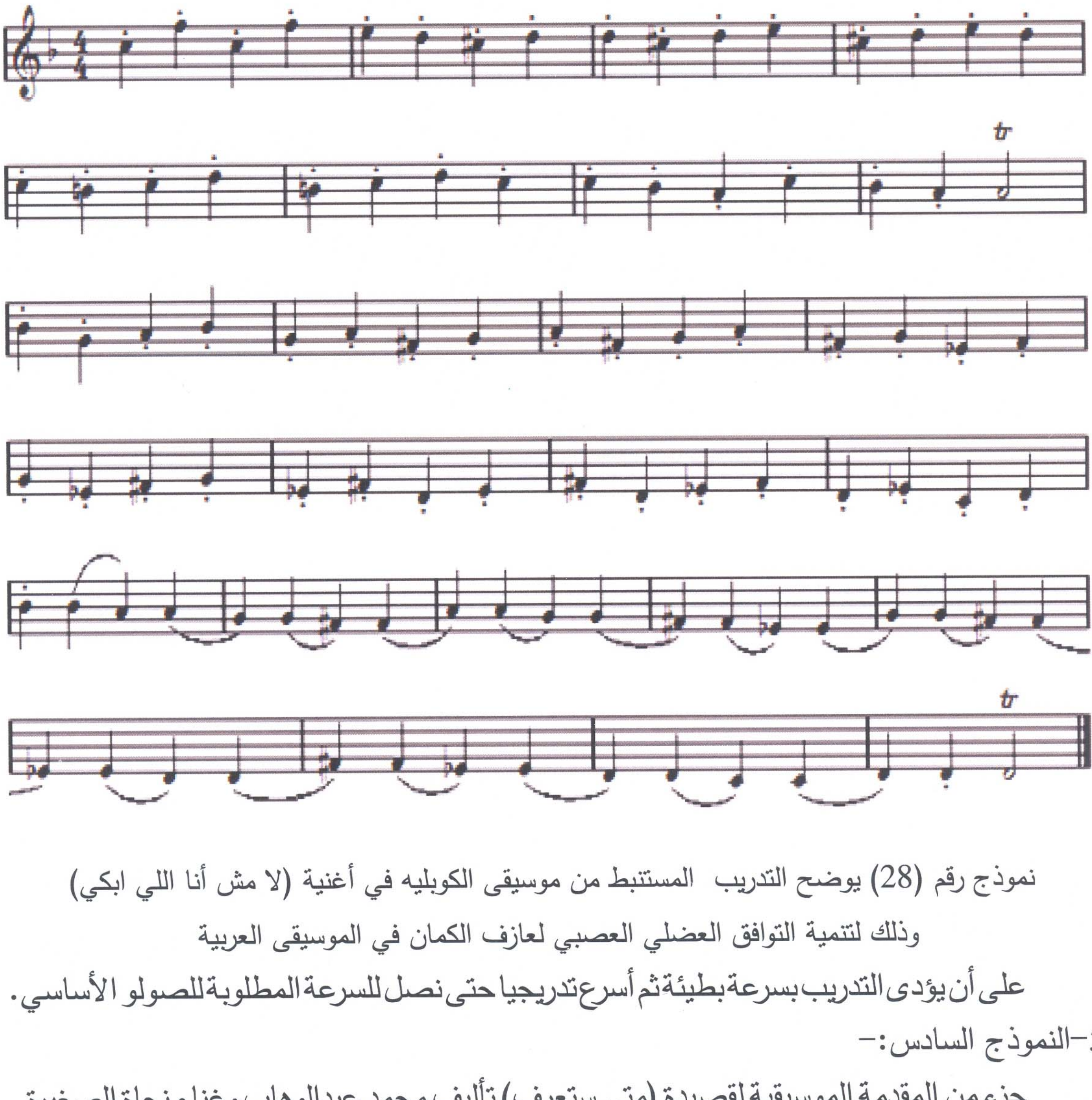
5-النموذج الخامس:-

موسيقى الكوبليه في أغنية (لا مش أنا اللي ابكي) تأليف وغناء محمد عبدالوهاب. ويعتمد على تقنية الإستاكاتو والليجاتو بالنسبة لليد اليمنى وحلية التريل بالنسبة لليد اليسرى متوافقين معا.



نموذج رقم (27) يوضح أداء تقنية الإستاكاتو والليجاتو بالنسبه لليد اليمنى
وحلية التريل بالنسبة لليد اليسرى

– تدريب مقترح مستنبطا من موسيقى الكوبليه في أغنية (لا مش أنا اللي ابكي) والهدف من التدريب رفع مستوى أداء عازفي آلة الكمان في الموسيقى العربية من خلال تنمية التوافق العضلي العصبي وذلك بأداء تقنية الإستاكاتو والليجاتو من منتصف القوس بالنسبة لليد اليمنى وحلية التريل بالنسبة لليد اليسرى متوافقين معا.
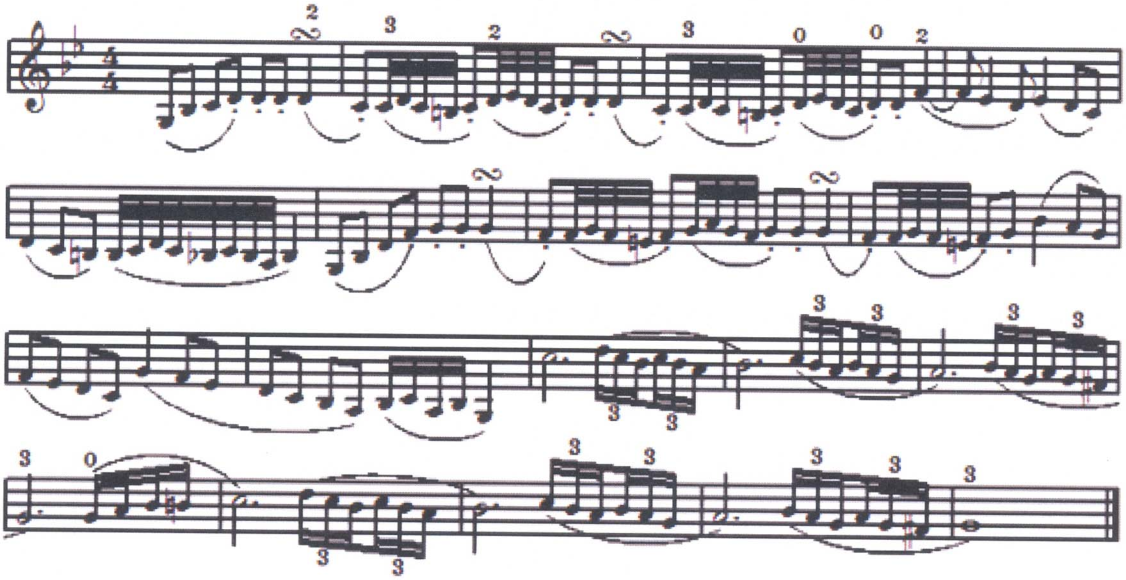


نموذج رقم (28) يوضح التدريب المستنبط من موسيقى الكوبليه في أغنية (لا مش أنا اللي ابكي) وذلك لتنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية

على أن يؤدى التدريب بسرعة بطيئة ثم أسرع تدريجيا حتى نصل للسرعة المطلوبة للصولو الأساسي.
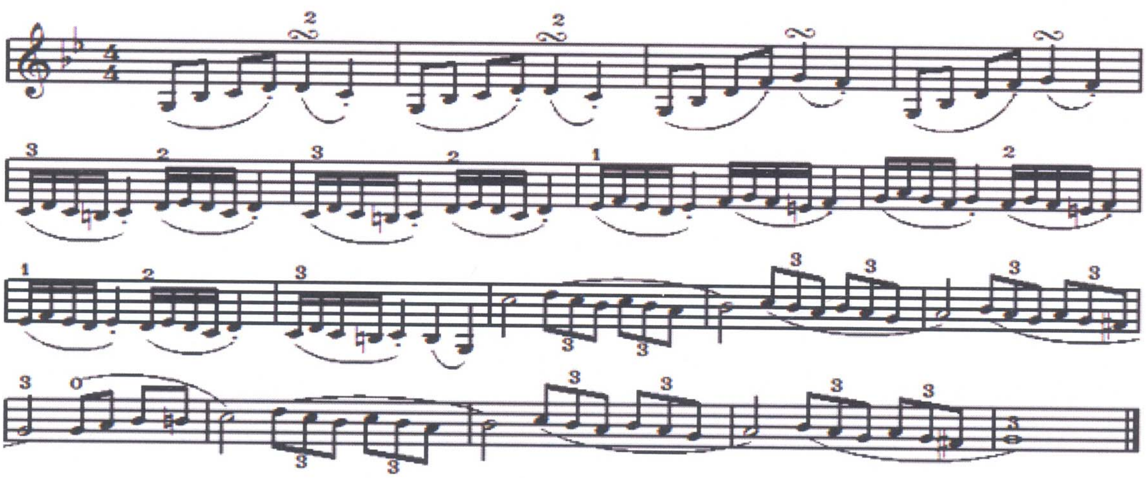
5-النموذج السادس:-

جزء من المقدمة الموسيقية لقصيدة (متى ستعرف) تأليف محمد عبدالوهاب وغناء نجاة الصغيرة .
ويعتمد على تقنية الليجاتو والإستاكاتو بالنسبة لليد اليمنى والحلية الدائرية من أسفل لأعلى وحلية الجروبيتو وأداء شكل التريوليه  الهابط في زمن الدبل كروش والانتقال بين الأوضاع بالنسبة لليد اليسرى متوافقين معا.



نموذج رقم (29) يوضح أداء تقنية الليجاتو والإستاكاتو بالنسبه لليد اليمنى
والحلية الدائرية والجروبيتو والتريوليه الهابط بالنسبة لليد اليسرى

- تدريب مقترح مستنبطا من المقدمة الموسيقية لقصيدة (متى ستعرف) والهدف من التدريب رفع مستوى أداء عازفي آلة الكمان في الموسيقى العربية، وذلك بأداء تقنية الليجاتو بمساحة القوس والإستاكاتو بكعب القوس، وذلك بالنسبة لليد اليمنى والحلية الدائرية والجروبيتو والتريوليه الهابط والانتقال ما بين الوضع الأول والثالث بالنسبة لليد اليسرى متوافقين معا.



نموذج رقم (30) يوضح التدريب المستنبط من المقدمة الموسيقية لقصيدة (متى ستعرف) والهدف من التدريب
تنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية

على أن يؤدى التدريب بسرعة بطيئة ثم أسرع تدريجيا حتى نصل للسرعة المطلوبة.

نتائج البحث

قام الباحث بعرض العينات والتدريبات على مجموعة من الخبراء المتخصصين في آلة الكمان للتعرف على مدى ملائمتها للبحث الحالي. وبعد موافقة أغلب خبراء وأساتذة الآلة على ملائمة العينة المختارة للبحث الحالي ومدى صلاحية التدريبات المقترحة للوصول لأهداف البحث, توصل الباحث إلى الاستنتاجات التالية:

1- التوافق العضلي العصبي يرتبط ارتباطا معنويا بالسمات النفسية.

2- التمهيد لأداء أي تقنية بسيطة أو عدة تقنيات مركبة يساعد على تنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية.

3- معرفة بعض الأساليب والتدريبات المختلفة والتي تساعد على تنمية عملية التوافق العضلي العصبي بالنسبة لعازف الكمان في الموسيقى العربية.

المقترحات والتوصيات

1- التأكيد على تمارين التوافق العضلي العصبي باستخدام تمارين التوافق للعين واليد اليمنى واليد اليسرى والأصابع للحصول على تكنيك جيد.

2- التأكيد على تمارين الدقة الحركية بأساليب تدريبية تتناسب مع تقنيات العينة للحصول على توافق عضلي عصبي أثناء الأداء.

3- التأكيد على الجوانب النفسية والمهارية للنهوض بالمستوى النفسي والمهاري للعازف.

4 - حث كل القائمين بتدريس آلة الكمان العربي على وضع برامج متطورة تشتمل على تنمية عملية التوافق العضلي العصبي.

5- الاهتمام والاستفادة من بعض الأساليب المختلفة لبعض المدارس العالمية لآلة الكمان الغربي لما لها من دور مهم في وضع أساس لتنمية عملية التوافق العضلي العصبي عند الدارسين, وذلك للنهوض والارتقاء بأسلوب العزف على آلة الكمان العربي, ويرى الباحث أن تطبيق هذه الأساليب على موسيقانا العربية يعود بالفائدة على دارسي الآلة.

6- ضرورة وضع كتب للتسوية العربية لآلة الكمان من خلال خبراء الآلة تحتوي على تدريبات تكنيكية متدرجة المستوى، وتشتمل على كل أساليب أداء الآلة لتتناسب ما يأخذه الدارسون في الكتب الغربية على التسوية الغربية، وذلك لتنمية عملية التوافق العضلي العصبي.

7- يجب على عازفي آلة الكمان التحضير لأي عمل ذهنيا ونفسيا وهذا الجانب سيقوم بدوره بالتيسير على الجانب العضوي بعد ذلك.

قائمة المراجع والرسائل العلمية

1- Brain to Body: Your Neural Adaptations to Resistance Training

2-Heritability in neuromuscular coordination: implications for motor control strategies.

الملاحق

صيغة الخطاب الموجه للخبراء لاستطلاع الرأي في العينة المختارة والتدريبات:

أكاديمية الفنون

المعهد العالي للموسيقى العربية

قسم (آلات)

السيد الأستاذ :

تحية طيبة وبعد

بما أنني أعد بحثا موضوعه:

"تنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية"

فإنه يهمني الاستعانة بآرائكم في مدى ملائمة العينة المختارة للبحث الحالي ومدى صلاحية التدريبات المقترحة للوصول لأهداف البحث وذلك بالقبول أو الاعتراض بوضع علامة (√) أمام أحد الاختيارات الثلاثة (ملائم – ملائم إلى حد ما – غير ملائم) الموجودة باستمارة استطلاع الرأي وفي حالة الإجابة بعدم الموافقة الرجاء ذكر أسباب الرفض وما هو الاقتراح البديل, وذلك باعتباركم أساتذة وخبراء عاملين في هذا الحقل وعلى معرفة ودراية بحقائقه, هذا بالإضافة إلى إدراككم للمشكلات المتعلقة به. لذا أرجو التكرم بإبداء الرأي على استطلاع الرأي المرفق, لأن إجابتكم ستكون مساهمة فعالة في إنجاز هذا البحث.

مع خالص الشكر والتقدير،،،

اسم الخبير:

الوظيفـة :

التاريـخ :

الباحث

أ.م.د/ مصطفى السيد عبد الله

تصميم استمارة استطلاع آراء الخبراء في العينة المختارة والتدريبات

رقم	أسئلة الاستطلاع	الرأي		
		ملائم	ملائم إلى حد ما	غير ملائم
1	هل اختيار عينات البحث من حيث مستوى تقنياتها سوف يساعد على تنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية؟ وفي حالة عدم الموافقة الرجاء ذكر أسباب الرفض أو الاقتراح البديل			
2	ما مدى صلاحية التدريبات المقترحة للبحث الحالي وهل ستؤدي للوصول لأهداف البحث من حيث مستوى تقنياتها؟ وهل سوف تساعد على تنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربية؟ وفي حالة عدم الموافقة الرجاء ذكر أسباب الرفض أو الاقتراح البديل			

اسم الخبير :

الوظيفة :

التوقيع

الهوامش

* أسماء الخبراء في الموافقة على عينة البحث كالتالي:-

1-محمد سعيد هيكل (أستاذ آلة الكمان وعميد المعهد العالي للموسيقى العربية الأسبق).

2- رضا رجب حسانين (أستاذ آلة الكمان وعميد المعهد العالي للموسيقى العربية الأسبق).

3- سعد محمد حسن (أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي العالي للموسيقى العربية).

4- محمد عمر فرحات (أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي العالي للموسيقى العربية).

5- حمدي عيد (أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي العالي للموسيقى العربية).

6- سعيد فهمي عوض (أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي العالي للموسيقى العربية).

7- سميرة صلاح (أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي العالي للموسيقى العربية).

8- سمير رشاد (أستاذ آلة الكمان بكلية التربية الموسيقية).

9- إيهاب عبدالحميد (أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية).

10-محمد قطب حسن (أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية).

الأغنية الجهادية عند التنظيمات الإرهابية
دارسة نقدية

أ.م.د. ياسمين سمير فراج

مقدمة

مع تنامي الجماعات الإرهابية التي تستهدف المواطنين ورجال الشرطة والجيش في أي دولة من دول العالم ومنها مصر، أصبح كل ما تفعله هذه الجماعات محور اهتمام الباحثين، وكان من الضروري دراسة المنتج الفني لهذه الجماعات الإرهابية باختلاف مسمياتها، ومنها تلك الأغنيات التي باتت تنتجها مؤسسات بعينها تابعة لتلك الجماعات لأن الكلمة واللحن والأداء الغنائي من العوامل التي تكشف الستار عن بعض أسرار وخبايا تلك الجماعات المعادية للبشرية.

تعني كلمة (الإرهاب) الترويع والتخويف، وكلمة (الرهبة) في اللغة العربية تعني الخوف، والإرهاب هو الإزعاج والإخافة [1].

أما كلمة إرهاب Terrorفي اللغة الإنجليزية فتعني الخوف والفزع وفعلها هو Terrorism ، وتشير إلى الجرائم المقرونة بالعنف والتهديد وتلك الجرائم الموجهة ضد الدولة لخلق جو من عدم الاستقرار وعدم الأمن[2].

تناول المشرع المصري تعريف الإرهاب في القانون رقم 97 الصادر في يوليو 1992، والذي تضمن في المادة (86) التي تناولت تعريفا للإرهاب بالنص التالي: "يقصد بالإرهاب في تطبيق أحكام هذا القانون كل استخدام بالقوة أو العنف أو التهديد أو الترويع، يلجأ إليه الجاني تنفيذا لمشروع إجرامي فردي أو جماعي بهدف الإخلال بالنظام العام أو تعريض سلامة المجتمع وأمنه للخطر، إذا كان من شأن ذلك إيذاء الأشخاص أو إلقاء الرعب بينهم أو تعريض حياتهم أو حرياتهم أو أمنهم للخطر، أو إلحاق الضرر بالبيئة أو بالاتصالات أو المواصلات أو بالأموال أو بالمباني أو بالأملاك العامة أو الخاصة أو احتلالها أو الاستيلاء عليها أو منع أو عرقلة ممارسة السلطات العامة أو دور العبادة أو معاهد العلم لأعمالها، أو تعطيل تطبيق الدستور أو القوانين واللوائح" [3].

جاء التطور التكنولوجي لشبكات الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعي مفيدا للجماعات الإرهابية حيث إنها قد باتت وسائل الإعلام الرئيسية لترويج أغنياتهم بما تحمله من أفكار متطرفة عنيفة تجاه المختلف عنهم في الشكل والمضمون، فقد ظهرت متلازمة الإنترنت والإرهاب بشكل جليّ بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001. وتشير بعض الإحصاءات إلى أن عدد المواقع الإلكترونية للتنظيمات الإرهابية قد ارتفع من أربعة مواقع عام 2001 إلى قرابة العشرين ألف موقع عام 2011 [4]. وفي 6 يوليو 2015 أكد الفريق "ضاحي خلفان تميم" –نائب رئيس الشرطة والأمن العام بدبي– وجود نحو 50 ألف موقع إلكتروني تابع للتنظيم الإرهابي «داعش». وفي 8 ديسمبر 2015 أشارت أحدث التقارير الصادرة عن مرصد الفتاوى التكفيرية والآراء المتشددة التابع لدار الإفتاء المصرية إلى ارتفاع عدد المواقع الإلكترونية للجماعات المتطرفة من اثنى عشر موقعا إلكترونيا عام 1997 ليصل بحسب آخر الإحصاءات إلى 150 ألف موقع هذا العام (2015). فتلك الأرقام التي تثبت تنامي عدد المواقع الإلكترونية للتنظيمات الإرهابية تثبت صحة ما ذكره الإعلامي "وسيم نصر" الخبير في شئون الجماعات الجهادية: "هم يقولون إن الجهاد الإعلامي نصف الجهاد" [5].

والجدير بالذكر أن للمرأة دور في صناعة مايطلقون عليه الأغنية الجهادية التي تروج لأفكار تلك التنظيمات الإرهابية طبقا لما ذكرته د. إقبال الغربي محاضرة في الأنثروبولوجيا الدينية وباحثة في الظاهرة الإرهابية: "إن في داعش، المرأة لها مهام في الترجمة، ولها مهام في تأليف الأناشيد، ولها مهام اقتصادية تربوية تعليمية ورأينا أيضا أن النسوة كن قياديات في الجناح الإعلامي" [6].

مشكلة الدراسة:

انتشار الجماعات الإرهابية في دول العالم أوجدت معها أنواعا من الأغنيات ينبغي دراستها وتحليل محتواها لأنها تفصح عن أفكار وعقائد أفراد هذه الجماعات وتوجهاتهم الأيديولوجية، فمن شأن هذه الدراسة خدمة العديد من الدراسات الأخرى في المجالات المختلفة المعنية بالجماعات والتنظيمات الإرهابية.

أهداف الدراسة:

- التعرف على الأدوات والوسائل التي تساهم في نشر الأغنيات الجهادية للجماعات الإرهابية.

- التعرف على التوجهات والأفكار التي يروج لها أفراد الجماعات الإرهابية من خلال أغنياتهم.
- التعرف على نوع البنية الموسيقية للأغنيات الجهادية التي ينتجها أفراد الجماعات الإرهابية.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها الأولى من نوعها التي تسلط الضوء على الأغنيات الجهادية عند الجماعات والتنظيمات الإرهابية التي انتشرت في جميع أنحاء العالم لمعرفة العناصر المكونة لهذه الأغنيات، والرسائل التي توجهها للمتلقي وتحليلها، كما أنها تخدم بعض الجهات المعنية بدراسة الجماعات الإرهابية والمتطرفة دينيا.

فروض الدراسة:

تفترض الباحثة التالي:

1- إن هناك علاقة طردية بين التطور التكنولوجي وصناعة وانتشار الأغنيات الجهادية عند الجماعات والتنظيمات الإرهابية.

2- إن هناك بنية موسيقية خاصة للأغنيات الجهادية عند الجماعات والتنظيمات الإرهابية تختلف عنها في صيغ الأغنيات المتعارف عليها.

3- إن رسائل الأغنيات الجهادية التي تنتجها الجماعات الإرهابية متنوعة لاستهداف أنواع مختلفة من المتلقين.

إجراءات الدراسة:

1- منهج الدراسة:

تستخدم الباحثة الطريقة البنيوية "Structuralism" لتفكيك وتحليل موسيقى الأغنيات موضوع عينة البحث وهي طريقة سبق واستخدمتها الباحثة كتجربة رائدة في مجال تحليل الموسيقى العربية. تحدد هذه الطريقة مجموعة من أنشطة البحث التي اشتُقت من (الألسنيين) -المشتغلين بفنون اللغة والخطاب- حيث طبقت في فرنسا في ستينيات القرن الماضي. وهي تعتمد على أن السيمياء (علم العلامات) تتكون من جزئين هما دال ومدلول، وأن الدلالة لا تنتج بذاتها، وإنما بتباينها مع عناصر أخرى داخل بنية العمل الأدبي أو الفني.

تبحث الطريقة البنيوية في البِنى التحتية حيث علاقة الأجزاء بعضها ببعض، ومن ثم علاقة الأجزاء بالكل [7].

ويتم ذلك من خلال عدة خطوات لتفكيك البنية الموسيقية كالتالي:

- التناول اللحني: من حيث تتابع النغمات المختلفة والتي تُكون ما يُعرف بالمقامات أو السلالم أو الأجناس الموسيقية من حيث تعددها أو ثباتها ومن حيث مساراتها.
- التناول الإيقاعي: من حيث نوع الإيقاع، وهويته "مصري أو عربي أو غربي"، وكمه "متعدد أو ثابت".
- التناول الآلي: من حيث نوع الآلات "عربية، مصرية، غربية"، والتعامل الآلي توزيع (orchestra-tion) أم تنسيق (Arrangement).
- الأداء الغنائي: فردي، جماعي، المنطقة الصوتية للحن، وأنواع الزخارف الغنائية إن وجدت.

- صيغة العمل الغنائي.
- العلاقات الدالة بين النص الشعري وجميع عناصر النص الموسيقي السابق ذكرها والتي توجد في ثلاث حالات هي[8]:

أولا: التطابق المباشر، وهو تلك الحالة التي يكون فيها اللحن معبرا من حيث لون المقام أو التتراكورد المستخدم ومساره النغمي عن حالة المقطع الشعري سواء لكلماته أو مضمونه.

ثانيا: التعارض، وهي تلك الحالة التي يتعارض فيها اللحن من حيث لون المقام أو التتراكورد المستخدم مع المقطع الشعري أو مضمونه.

ثالثا: الحياد، وهي تلك الحالة التي يكون فيها اللون المقامي للحن ليست له علاقة دالة بكلمات أو مضمون النص الشعري.

2-عينة الدراسة:

م	اسم النشيد	الجهة المنتجة	تاريخ البث
1	صليل الصوارم نشيد الإبادة	مؤسسة أجناد للإنتاج الإعلامي	2014
2	قد عزمنا	مؤسسة البراق للإنتاج الإعلامي	2015
3	أتينا نملأ الآفاق رعبا	Artman	2016

3-حدود الدراسة: تعذر على الباحثة تحديد الحدود المكانية للدراسة؛ لأن الجماعات والتنظيمات الإرهابية المتطرفة إسلاميا منتشرة في عدد من الدول العربية والعالمية.

الحدود الزمانية من 2014 إلى 2016.

- الجانب التطبيقي:

1-نشيد الإبادة (صليل الصوارم):

مذهب: صليلُ الصوارم نشيدُ الأباة ودرب القتال طريق الحياة
فبين اقتحام يبيد الطغاة وكاتم صوتٍ جميل صداه

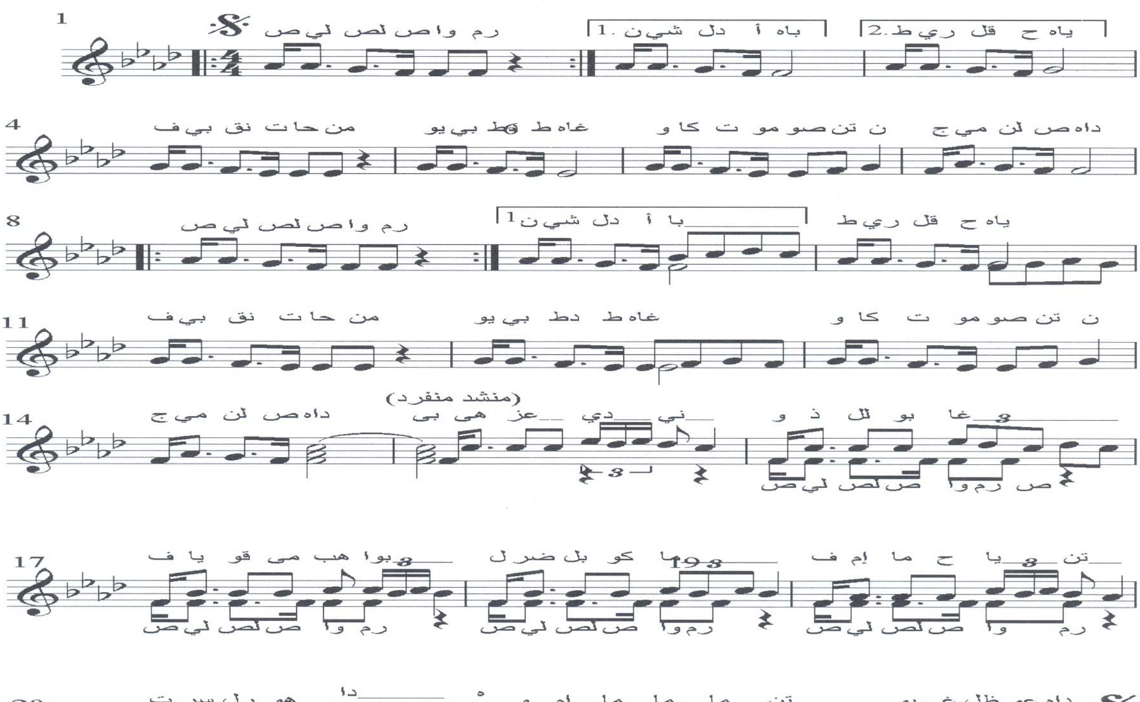
ك1: به عزّ ديني وذلّ البغاة فيا قومي هبُّوا لدرب الكُماة
فإما حياة تسر الهدى وإما ممات يغيظ العداة

ك2: فقم يا أخي لدرب النجاة لنمضي سويا نصد الغزاة
ونرفع مجدا ونعلي جباه أبت أن تَذل لغير الإله

ك3: إلى الحق هيا دعانا لواه لساح المنايا لحرب عداه
فمن مات منا فدا عن حماه بجنات خلد سيغدو عزاه

أنواع الأفعال المستخدمة	أفعال مضارعة: يبيد، تسر، يغيظ، نمضي، نصد، نرفع، نعلي، تذل، دعانا. أفعال أمر: هبوا، قُم. أفعال ماضية: ذل، أبت.
اللغة واللهجة	عربية فصحى
نوع الخطاب	يتسم خطاب الأغنية بالتالي: عبارات الاستقواء والعنف مثل: صليلُ الصوارم نشيدُ الأباة، ودرب القتال طريق الحياة، اقتحام يبيد الطغاة عبارات الغدر مثل: وكاتمُ صوتٍ جميل صداه. عبارات التعصب الديني ومعاداة المختلف مثل: به عزّ ديني وذلّ البغاة، فيا قومي هبُّوا لدرب الكُماة، وإما ممات يغيظ العداة، لنمضي سويا نصد الغزاة لساح المنايا لحرب عداه.

صليل الصوارم - نشيد الإبادة



التناول اللحني:	المقام: نهاوند كردي على درجة (فا) المساحة الصوتية للحن في حدود السبع نغمات، من نغمة مي الوسطى (كرد) إلى نغمة رىَ في المنطقة الحادة الأولى (محير).
التناول الإيقاعي:	ميزان الأغنية رباعي دون ظهور أي نقرات إيقاعية.
التناول الآلي:	لا يوجد أي آلات موسيقية مصاحبة للغناء.
الأداء الغنائي:	الأصوات المؤدية من الرجال، وقد توزع الأداء الغنائي بين الغناء الجماعي ومطرب منفرد مجهول الاسم والجنسية. الزخارف اللحنية: لم تظهر إلا حلية الرعشة والمعروفة بـ Mordent عدة مرات في الأداء الغنائي. تعدد التصويت: في م (9)، (10) ، (12) ظهر تعدد تصويت على نهايات المقاطع الغنائية لتدعيم القفلات دون مراعاة لتوافق أو تنافر النغمات المكونة لتآلف القفلة. في م (14)، (15)، (22) استخدم تعدد التصويت لتكوين تآلف الدرجة الأولى للمقام لدعم القفلات وإكسابها ثراءً نغميا نسبيا. من م (16): م (21) استخدم باص الأرضية (Ground Bass) والمعروف أيضا بالباصو أوستيناتو (Basso Ostinato) وهو جزء لحني في منطقة القرار تتبع الخط اللحني (الآلي أو الغنائي) الرئيسي.
الصيغة الغنائية	البنية الغنائية للحن مكونة من: مذهب هو نفسه (سينيو) الأغنية بأداء المجموعة. الكوبليهان بأداء مغنٍ منفرد. تتطابق هذه البنية مع بنية صيغة الطقطوقة والنشيد في الموسيقى العربية، ولكن ميزان اللحن وطبيعة الأداء الغنائي الخالي من التطريب هو الأقرب لصيغة النشيد منه إلى صيغة الطقطوقة.

-غلبت أفعال المضارع المستمر على أبيات النص الشعري بواقع تسعة أفعال.
-نوع الخطاب في النص الشعري اتسم بالعنف والغدر والتعصب الديني وإدانة المختلف.
-جاء لحن الأغنية في مقام نهاوند كردي مصورا على درجة (فا) الذي تتسم تسلسلاته النغمية بالعاطفية نظرا لتكرار مسافة الثالثة الصغيرة أكثر من مرة، ولذلك فإن طبيعة هذا المقام العاطفية تتعارض مع عناصر وسمات النص الشعري التي توصلنا إليها.
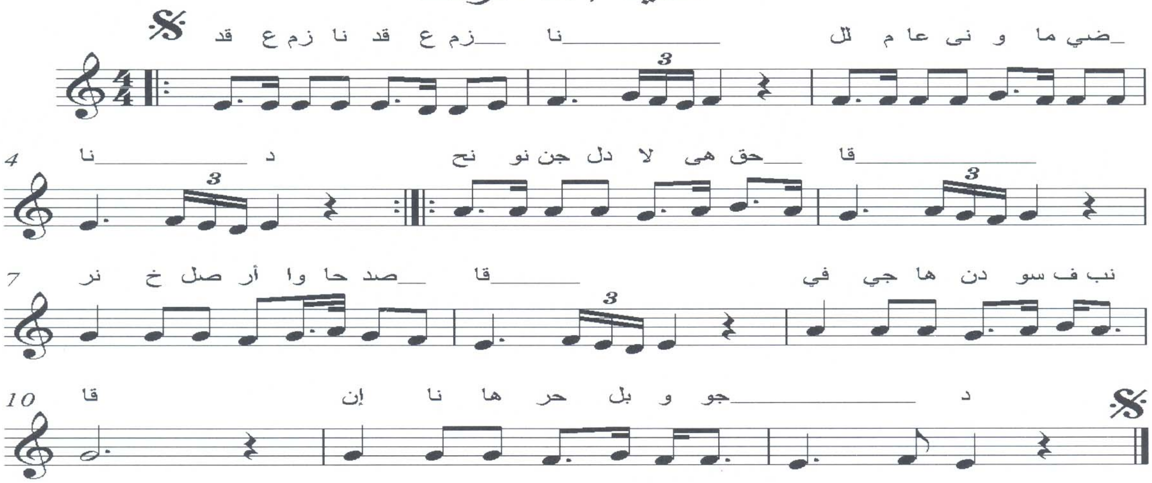
2- نشيد قد عزمنا:

ك1/ قد عزمنا قد عزمنا — للمعالي ومضينا
جنةَ الخلدِ ابتغينا — فاحشدوا كل الجنود
نحنُ جند الله حقا — نُرخص الأرواحَ صدقا
في جهادٍ سوف نبقىَ — إنها حرب الوجود

ك2/ بَاء عُبادُ الصليبِ في متاهات الحروب
لا تدع أي مجيب لا تدع نذلا يعود
نحن للعليا سنحيا فاقتحم هيّا أخيَّ
إنه الروض تهيا فانتشق مسكَ الخلود
ك3/ حطموا أعتى الرؤوسِ من يهودٍ ومجوسِ
وصليبيٍّ وروسي أيها الصيدُ الأسود
لحمُنا والله مرّ من بلادي لن تمروا
سوف أمضي لن تَقرّوا كم حصدنا من حقود
نحن للعليا سنحيا فاقتحم هيّا أخيَّ
إنه الروض تهيا فانتشق مسكَ الخلود

أنواع الأفعال المستخدمة	أفعال مضارعة: نُرخص ، نبقىَ ، سنحيا ،أمضىَ. أفعال أمر: فاحشدوا ، فاقتحم ، فانتشق ، حطموا. أفعال ماضية: عزمنا ، مضينا ، ابتغينا ، حصدنا.
اللغة واللهجة	عربية فصحى
نوع الخطاب	يتسم خطاب الأغنية بالتالي: عبارات توحي با لإصرار مثل: قد عزمنا ،في جهاد سوف نبقى. عبارات التهديد والوعيد مثل: لا تدع، لن تمروا، لن تقروا، حطموا أعتى الرؤوسِ لحمُنا والله مرّ. عبارات الاستقواء والعنف مثل: فاحشدوا كل الجنود، إنها حرب الوجود، لا تدع أي مجيب، لا تدع نذلا يعود، فاقتحم هيّا أخيَّ. عبارات العدمية والحَث على الموت مثل: جنةَ الخلدِ ابتغينا، نُرخص الأرواحَ صدقا، نحن للعليا سنحيا، إنه الروض تهيا، فانتشق مِسكَ الخلود. عبارات التعصب الديني ومعاداة المختلف مثل: نحنُ جند الله حقا، بَاء عُبادُ الصليبِ، حطموا أعتى الرؤوسِ من يهودٍ ومجوسِ، وصليبيٍّ وروسي. عبارة تحمل بارا نويا الاضطهاد وهي: كم حصدنا من حقود.

نشيد / قد عزمنا



التناول اللحني:	المقام: كرد مصور على درجة (مي). المساحة الصوتية للحن: من درجة رى الوسطى (دوكاه) إلى درجة سي الوسطى (ماهور).
التناول الإيقاعي:	جاء اللحن في ميزان رباعي بسيط دون ظهور أي نقرات إيقاعية.
التناول الآلي:	لا يوجد أي آلات موسيقية مصاحبة للغناء.
الأداء الغنائي:	جماعي بأصوات الرجال. الزخارف اللحنية: لم تظهر أي زخارف غنائية. تعدد التصويت: جاء الأداء الغنائي في المنطقة الصوتية الوسطى كما هو مدون والمنطقة الصوتية الأغلظ منها بأوكتاف. من م(5): م(12) وهو الجزء اللحني الذي صاحب كلمات الكوبليه الثالث ظهر غناء على بعد أوكتاف أعلى من المدون.
الصيغة الغنائية:	البنية الغنائية للحن مكونة من: مذهب وثلاثة كوبليهات، أداء غنائي جماعي ميزان رباعي بسيط، هذه العناصر تضع الأغنية في صيغة النشيد.

-تَساوي وجود الأفعال المضارعة وأفعال الأمر والماضي من حيث الكم لم يوجِد دلالة واضحة.

-اتسم الخطاب في النص الشعري بالإيحاء على الإصرار والتهديد والوعيد والقوة والعنف والعدمية والحَث على الموت والتعصب الديني ومعاداة المختلف وبارا نويا الاضطهاد.

- لحن الأغنية الذي جاء في نغمات مقام كرد مصور على درجة (مي) الذي تتسم تسلسلاته النغمية بالعاطفية نظرا لتكرار مسافة الثالثة الصغيرة أكثر من مرة تتعارض مع عناصر وسمات

النص الشعري المشار إليها سابقا.

3-أتينا نملأ الآفاق رعبا:

مذهب/ أتينا نملأ الآفاق رعبا نصبُ النارَ فوقَ النارِ صبا
نذيقُ الكافرينَ حميمَ سيفٍ بقذفِ قذائفٍ ينهالُ شهبا
كوبليه1/ نداءُ الله نحن بلا أمانٍ لمن لا يرتضي بالله ربا
إذا جاءت جيوش الكفرِ تغزو أتينا ساحبينَ الموتَ سحبا
فقمنا ثابتينَ بكل عزٍ لمعمعةٍ لها نشتاقُ حبا
فنبقر في بلادِ الكفرِ نارا وقذفًا في شوارعهم وضربا
أتينا نملأ الآفاق رعبا نصب النارَ فوقَ النارِ صبا
نذيقُ الكافرينَ حميمَ سيفٍ بقذفِ قذائفٍ ينهالُ شهبا
كوبليه2/هنا جند نقارعهم إلى أن فقدنا في جبين الكفر ذئبا
وجوعناه في الهيجاء ذلا ومزقناه أوردةً وقلبا
أنا أسدٌ إذا زأرت بحيٍّ تشبُّ النارَ في الأرجاءِ شبا
ألا فليعلم الأندالُ أنَّا أشداءٌ نقيمَ الدينَ رسما
إذا شربَ الوراء لكلٍّ كأسا شربنا من دماءِ الكفرِ شُربا
أخذناها بحدِ السيفِ قهرا أخذناها مغالبةً وغصبا

التناول اللحني:	المقام: كرد مصور على درجة (مي). المساحة الصوتية للحن: من درجة رى الوسطى (دوكاه) إلى درجة سي الوسطى (ماهور).
التناول الإيقاعي:	جاء اللحن في ميزان رباعي بسيط دون ظهور أي نقرات إيقاعية.
التناول الآلي:	لا يوجد أي آلات موسيقية مصاحبة للغناء.
الأداء الغنائي:	جماعي بأصوات الرجال. الزخارف اللحنية: لم تظهر أي زخارف غنائية. تعدد التصويت: جاء الأداء الغنائي في المنطقة الصوتية الوسطى كما هو مدون والمنطقة الصوتية الأغلظ منها بأوكتاف. من م(5): م(12) وهو الجزء اللحني الذي صاحب كلمات الكوبليه الثالث ظهر غناء على بعد أوكتاف أعلى من المدون.

الصيغة الغنائية:	البنية الغنائية للحن مكونة من: مذهب وثلاثة كوبليهات، أداء غنائي جماعي ميزان رباعي بسيط، هذه العناصر تضع الأغنية في صيغة النشيد.

- تَساوي وجود الأفعال المضارعة وأفعال الأمر والماضي من حيث الكم لم يوجِد دلالة واضحة.
- اتسم الخطاب في النص الشعري بالإيحاء على الإصرار والتهديد والوعيد والقوة والعنف والعدمية والحَث على الموت والتعصب الديني ومعاداة المختلف وبارا نويا الاضطهاد.
- لحن الأغنية الذي جاء في نغمات مقام كرد مصور على درجة (مي) الذي تتسم تسلسلاته النغمية بالعاطفية نظرا لتكرار مسافة الثالثة الصغيرة أكثر من مرة تتعارض مع عناصر وسمات النص الشعري المشار إليها سابقا.
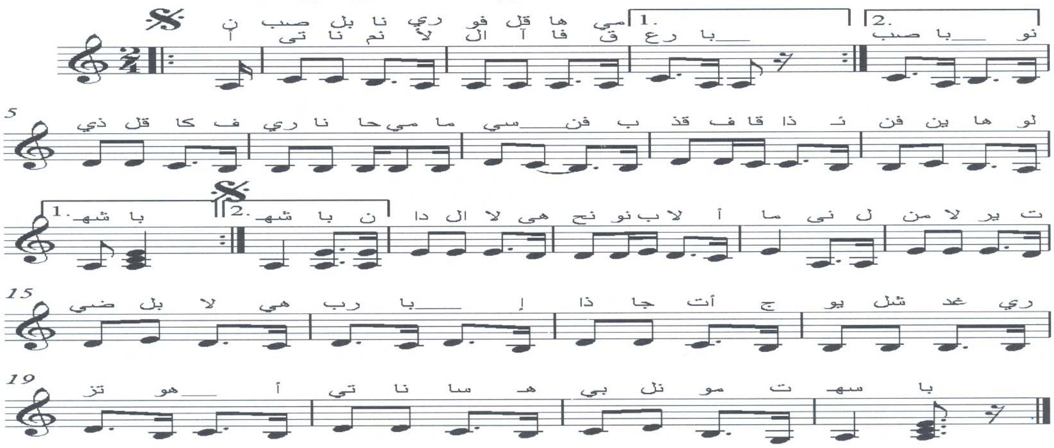
3-أتينا نملأ الآفاق رعبا:

مذهب/ أتينا نملأ الآفاق رعبا   نصبُّ النارَ فوقَ النارِ صبا
نذيقُ الكافرينَ حميمَ سيفٍ   بقذفِ قذائفٍ ينهالُ شهبا
كوبليه1/ نداءُ الله نحن بلا أمانٍ   لمن لا يرتضي بالله ربا
إذا جاءت جيوش الكفرِ تغزو   أتينا ساحبينَ الموتَ سحبا
فقمنا ثابتينَ بكل عزٍ   لمعمعةٍ لها نشتاقُ حبا
فنبقر في بلادِ الكفرِ نارا   وقذفًا في شوارعهم وضربا
أتينا نملأ الآفاق رعبا   نصب النارَ فوقَ النارِ صبا
نذيقُ الكافرينَ حميمَ سيفٍ   بقذفِ قذائفٍ ينهالُ شهبا
كوبليه2/هنا جند نقارعهم إلى أن   فقدنا في جبين الكفر ذئبا
وجوعناه في الهيجاء ذلا   ومزقناه أوردةً وقلبا
أنا أسدٌ إذا زأرت بحيٍّ   تشبُّ النارَ في الأرجاءِ شبا
ألا فليعلم الأندالُ أنَّا   أشداءٌ نقيمَ الدينَ رسما
إذا شربَ الوراء لكلٍّ كأسا   شربنا من دماءِ الكفرِ شُربا
أخذناها بحدِ السيفِ قهرا   أخذناها مغالبةً وغصبا

أنواع الأفعال المستخدمة	أفعال مضارعة: نصب، نذيقُ، ينهال، يرتضي، تغزو، نشتاق ، نُبقر، نُقارعهم تشب، نُقيم. أفعال أمر: لا يوجد أفعال ماضية: قمنا، مزقناه، زأرت، شربَ، شربنا، أخذناه.

اللغة واللهجة	عربية فصحى
نوع الخطاب	يتسم خطاب الأغنية بالتالي: عبارات التهديد والوعيد مثل: أتينا نملأ الآفاق رعبا، نصب النارَ فوقَ النارِ صبا نذيقُ الكافرينَ حميمَ سيفٍ، بقذفِ قذائفٍ ينهالُ شهبا، أخذناها مغالبةً وغصبا. عبارات الاستقواء والعنف مثل: نذيقُ الكافرينَ حميمَ سيفٍ، بقذفِ قذائفٍ ينهالُ شهبا، فنبقر في بلادِ الكفرِ نارا، وقذفا في شوارعهم وضربا، ومزقناه أوردةً وقلبا شربنا من دماءِ الكفرِ شُربا، أخذناها بحدِ السيفِ قهرا. عبارات العدمية والحَث على الموت مثل: أتينا ساحبينَ الموتَ سحبا، لمعمعةٍ لها نشتاقُ حبا. عبارات التعصب الديني ومعاداة المختلف مثل: نذيقُ الكافرينَ حميمَ سيفٍ، لمن لا يرتضي بالله ربا، إذا جاءت جيوش الكفرِ تغزو، أشداءٌ نقيمَ الدينَ رسما.

نشيد/ أتينا نملىء الآفاق رعبا



التناول اللحني:	المقام: نهاوند كردي على درجة حسيني عشيران وهو مايعادل سلم (لا) الصغير.
التناول الإيقاعي:	الميزان ثنائي بسيط دون ظهور أي نقرات إيقاعية.
التناول الآلي:	لا يوجد أي آلات موسيقية مصاحبة للغناء.
الأداء الغنائي:	جماعي بأصوات الرجال. الزخارف اللحنية: لا يوجد على الإطلاق أية زخارف غنائية. تعدد التصويت: ظهر تعدد تصويت بسيط بشكل ثابت في نهايات الجمل الغنائية كما جاء في م (10) و م (22) حيث نسمع نغمات تآلف الدرجة الأولى للسلم.
الصيغة الغنائية	البنية الغنائية للحن مكونة من: مذهب و 2 كوبليه، الغناء لأصوات الرجال الجماعية، ميزان اللحن ثنائي بسيط مشتقا من ميزان المارشات العسكرية، كل ذلك يضع هذه الأغنية في صيغة النشيد.

-غلب وجود الأفعال المضارعة ، بينما اختفت أفعال الأمر من النص الشعري، وهو ما يدل على الاستمرار فيما يفعلونه، كما جاء في الأفعال المذكورة سلفا وهي: نصبُّ، نذيقُ، ينهال، يرتضي تغزو، نشتاق، نبقر، نقارعهم، تشبُ، نقيم، والتي أخذت صيغة جمع المُذكر وجميعها ألحقت أو سبقت كلمات تحمل دلالات العنف والاستقواء.

-اتسم الخطاب في النص الشعري بالعبارات التالية: التهديد والوعيد، الاستقواء والعنف، العدمية والحَث على الموت، والتعصب الديني ومعاداة المختلف.

-جاء لحن الأغنية في نغمات مقام نهاوند كردي على درجة حسيني عشيران الذي تتسم تسلسلاته النغمية بالعاطفية نظرا لتكرار مسافة الثالثة الصغيرة أكثر من مرة تتعارض مع عناصر وسمات النص الشعري التي تتسم بالتهديد والوعيد والاستقواء والعنف والعدمية والحث على الموت والتعصب الديني ومعاداة المختلف.

- نتائج الدراسة:

الإجابة على الفرضية الأولى وهي: أن هناك علاقة طردية بين التطور التكنولوجي وصناعة وانتشار الأغنيات الجهادية عند الجماعات الإرهابية.

فقد وجدت الباحثة ما يأتي:

-أن جميع الأناشيد الجهادية التي تنتجها الجماعات الإرهابية سواء في عينة البحث المذكورة في هذه الدراسة أو المسموعة – التي استمعت إليها الباحثة دون تدوينها في هذه الدراسة– بُثت من خلال صفحات التواصل الاجتماعي وقنوات اليوتيوب فقط مما يدل على أن التطور التكنولوجي الذي أوجدته الأقمار الصناعية التي كانت السبب في ظهور الإنترنت وشبكات التواصل الاجتماعي وقنوات اليوتيوب هي الوسائل الرئيسية في الترويج للأغنيات الجهادية عند الجماعات والتنظيمات الإرهابية.

-أن الجهات المنتجة للأغنيات الجهادية مثل: مؤسسة أجناد للإنتاج الإعلامي ومؤسسة البراق للإنتاج الإعلامي و Artman هي مؤسسات مشهرة فقط على مواقع التواصل الاجتماعي وقنوات اليوتيوب وليست شركات إنتاج إعلامي أو فني بالمعنى التقليدي التي يتم إشهارها وتسجيلها في الشهر العقاري وما إليه من إجراءات قانونية متعارف عليها في الدول. ولو لم يوجد التطور التكنولوجي الذي أدى لظهور شبكات التواصل الاجتماعي ووجود قنوات اليوتيوب وغيرها من وسائل الإعلام الموازي لما كان هناك وجود لهذه النوعية من الأغنيات.

-إن صناعة الأغنيات الجهادية بهذا الشكل البسيط الذي تنتجه الجماعات والتنظيمات الإرهابية لا يحتاج إلى العمل في ستوديوهات صوت كبيرة، وإنما يتم صناعة هذه الأغنيات من خلال عدد من برامج تسجيل الأصوات وتحسينها التي يتم تحميلها على أجهزة الحاسب الآلي (الكمبيوتر) من خلال مواقع على الشبكات العنكبوتية بعينها والكثير منها متاح مجانا.

يؤكد جميع ما سبق على أن التطور التكنولوجي وإتاحة شبكات التواصل الاجتماعي واليوتيوب للجميع كان سببا رئيسيا وراء ظهور هذه النوعية من الأغنيات الجهادية التي تنتجها الجماعات والتنظيمات الإرهابية في العالم.

الإجابة على الفرضية الثانية وهي: أن هناك بنية موسيقية خاصة للأغنيات الجهادية عند الجماعات الإرهابية تختلف عنها في صيغ الأغنيات المتعارف عليها.

وجدت الباحثة ما يأتي:

-التناول اللحني: تنتمي المقامات أو السلالم المستخدمة في عينة الدراسة إلى المقامات ذات الطابع العاطفي وهي: مقاما نهاوند كردي وكرد، وهما من المقامات الأساسية التي تستخدم في الموسيقى الغربية باختلاف أنواعها، والتي يقدر تعداد المسلمين فيها بحسب قناة CBB الإخبارية نحو 99.2% في أوروبا و 95.0% في الأميركتين 9، ربما زاد أو نقص قليلا عن تاريخ هذا الإحصاء، ولم نجد أيا من المقامات التي تحتوي على نغمة الثلاثة أرباع تون التي تميز الموسيقى العربية والشرق أوسطية أو موسيقى الدول الأخرى من العالم ذات الأغلبية المُسلمة مثل قارة آسيا مثلا. وقد جاء التناول اللحني للأغنيات الجهادية في هذين المقامين متعارضا مع طبيعة كلمات الأبيات الشعرية ومضمونها.

-التناول الإيقاعي: جاءت الموازين التي استخدمت في الأغنيات الجهادية التي تنتجها الجماعات الإرهابية جميعها ثنائية أو رباعية بسيطة، ولم تظهر أي نقرات إيقاعية على الإطلاق.

–التناول الآلي: لم تظهر أي آلات موسيقية في الأغنيات الجهادية التي تنتجها الجماعات الإرهابية وهو ما يتفق مع رأي بعض رجال الدين الإسلامي أصحاب الفكر المتطرف الذين يُحرمون استخدام الآلات الموسيقية في الغناء.
–الأداء الغنائي: في أغلبه جماعي وأحيانا يشارك مغنٍ منفرد، وجميع الأغنيات سواء في عينة الدراسة المدونة أو العينة السمعية كانت بأصوات الرجال فقط مما يعكس نظرتهم للنساء والأطفال بأنهم في درجات أدنى من الرجال.
–المنطقة الصوتية لألحان الأغنيات الجهادية التي تنتجها الجماعات والتنظيمات الإرهابية لم تتجاوز السبع نغمات في المنطقة الصوتية الوسطى والمناطق القريبة منها. الزخارف الغنائية نادرة الظهور في هذه النوعية من الأغنيات ولم يظهر منها إلا نوع واحد في العينة المدونة هو الرعشة (موردنت) وهو ما يدل على أنه نوع من الغناء البسيط لا يهدف إلى التطريب .
–ظهر تعدد التصويت في الأغنيات الجهادية التي تنتجها الجماعات والتنظيمات الإرهابية في ثلاثة أشكال هي: باص الأرضية (ssaB dnuorG)، والمعروف أيضا بالباصو أوستيناتو (otanitsO ossaB) الغنائي، وغناء هارموني في أبسط صوره بوضع نغمات تآلف الدرجة الأولى لتدعيم قفلات الجمل الغنائية، والغناء على بعد أوكتاف أعلى أو أخفض من المدون.
–صيغة الأغنيات الجهادية التي تنتجها الجماعات والتنظيمات الإرهابية تشير إلى أنها تنتمي لنوعية النشيد.
بناءً على ما سبق، نجد أن البنية الموسيقية في الأغنيات الجهادية التي تنتجها الجماعات الإرهابية لها سمات خاصة تميزها عن صيغ الأغنيات المتعارف عليها وهي أنها في الصيغة الغنائية للنشيد. والمقامات المستخدمة تنتمي إلى نوعية المقامات الحيادية مثل: نهاوند، وكرد، وعجم، وهي المقامات التي تستخدمها جميع دول العالم غير الناطقة بالعربية في موسيقاها. لا تُستخدم أي آلات موسيقية أو إيقاعية في هذه النوعية من الأغنيات. الزخارف الغنائية نادرة الظهور. يوجد مساحات لتعدد التصويت الغنائي البسيط بأشكال مختلفة على الرغم من أنها تقنيات موسيقية وغنائية ذات أصول أوروبية.
الإجابة على الفرضية الثالثة وهي: أن رسائل الأغنيات الجهادية التي تنتجها الجماعات والتنظيمات الإرهابية متنوعة لاستهداف أنواع مختلفة من المتلقين.
وجدت الباحثة الآتي:
–على مستوى النص الشعري للأغنيات الجهادية وجدت أنها تتسم بالتالي:
أولا:
أنواع الأفعال: سيطرت على النصوص الشعرية لعينة الدراسة الأفعال المضارعة بواقع ثلاثة وعشرين فعل مضارع مستمر في الثلاثة أناشيد مما يدل على أن منتجي الأغنيات الجهادية يتعمدون إظهار أنهم مسيطرون على الوضع من خلال الإيحاء ببدء الفعل والاستمرار فيه دون توقف أو نهاية. ظهرت أفعال الأمر في نشيدين فقط بواقع ستة أفعال مما يدل على أن صناع الأغنية غير

معنيين بإعطاء أوامر للمتلقي المهتم بسماع تلك الأناشيد لأنهم يخضعون لأيديولوجيات ومعتقدات واحدة. ظهرت أفعال الماضي في الثلاثة أناشيد بواقع اثنى عشر فعلا ماضيا مما يدل على القيام بفعل شيء والانتهاء منه، وهي في بعض الأبيات توحي بإنجاز الشيء الذي لم ينجز بعد كنوع من التحفيز للقيام بفعل هذا الشيء كما جاء في أفعال: عزمنا مضينا، ابتغينا، حصدنا، قمنا، أخذناه. فهذه النوعية من الأفعال اللغوية تستهوي أصحاب الشخصيات الضعيفة والمقهورين مما يشجعهم على الالتحاق بمثل هذه الجماعات المتطرفة للاستقواء بهم ومن خلالهم على البشر في أي مكان بالعالم.

ثانيا:

اللغة التي استخدمت في جميع الأناشيد الجهادية التي تنتجها الجماعات الإرهابية هي العربية الفصحى، أما اللهجة فكانت متغيرة من أغنية إلى أخرى، ويصعب تحديد ما إذا كانت لشخص عربي أم أجنبي يتحدث العربية الفصحى. وهي رسالة توحي بعدم التمييز بين أعضاء هذه الجماعات والتنظيمات وهو مايستهوي جميع المتطرفين الإسلاميين في العالم، خاصة هؤلاء المقهورين في المجتمعات التي يعيشون فيها، وهو مايحفزهم على الانضمام لهذه النوعية من الجماعات والتنظيمات.

ثالثا:

أنواع الخطاب: اتسمت عبارات الخطاب في أشعار عينة البحث المدونة بـ:

عبارات الاستقواء والعنف مثل: صليلُ الصوارم نشيدُ الأباة ، ودرب القتال طريق الحياة، اقتحام يبيد الطغاة فاحشدوا كل الجنود، إنها حرب الوجود، لاتدع أي مجيب، لا تدع نذلا يعود، فاقتحم هيّا أخيَّ، نذيقُ الكافرينَ حميمَ سيفٍ، بقذفِ قذائفٍ ينهالُ شهبا، فنبقر في بلادِ الكفرِ نارا، وقذفا في شوارعهم وضربا، ومزقناه أوردةً وقلبا، شربنا من دماءِ الكفرِ شُربا، أخذناها بحدِ السيفِ قهرا.
عبارات الغدر مثل: وكاتمُ صوتِ جميل صداه.

عبارات التعصب الديني ومعاداة المختلف مثل: به عزّ ديني وذلّ البغاة، فيا قومي هبُّوا لدرب الكُماة لنمضي سويا نصد الغزاة، لساح المنايا لحرب عداه، نحنُ جند الله حقا، بَاء عُبادُ الصليبِ، حطموا أعتى الرؤوسِ من يهودٍ ومجوسِ وصليبيٍّ وروسي، نذيقُ الكافرينَ حميمَ سيفٍ، لمن لا يرتضي بالله ربا، إذا جاءت جيوشِ الكفرِ تغزو، أشداءٌ نقيمَ الدينَ رسما.
عبارات توحي بالإصرار مثل: قد عزمنا، في جهاد سوف نبقى.

عبارات التهديد والوعيد مثل: لا تدع، لن تمروا، لن تقروا، حطموا أعتىَ الرؤوسِ، لحمُنا والله مرّ. أتينا نملأ الآفاق رعبا، نصب النارَ فوقَ النارِ صبا، نُذيقُ الكافرينَ حميمَ سيفٍ، بقذفِ قذائفٍ ينهالُ شهبا، أخذناها مغالبةً وغصبا.

عبارات العدمية والحث على الموت مثل: جنةَ الخلدِ ابتغينا، نُرخص الأرواحَ صدقا، نحن للعليا سنحيا، إنه الروض تهيا، فانتشق مسكَ الخلود، وإما ممات يُغيظ العداة، أتينا ساحبينَ الموتَ سحبا، لمعمعةٍ لها نشتاقُ حبا.

عبارات بارا نويا الاضطهاد: كم حصدنا من حقود.

جميع أنواع العبارات الشعرية التي ظهرت في خطاب النصوص الشعرية لعينة بحث الدراسة المدونة، وكذلك المسموعة كانت تروج لأفكار ومعتقدات سلبية هي: العنف والديكتاتورية والتعصب وكره الحياة والرغبة في القتال وسفك الدماء. فكل عبارة من هذه العبارات لها مريدوها في العالم من المقهورين أو العدميين أو المرضى النفسيين الذين تشجعهم هذه العبارات على الانضمام لمثل هذه الجماعات والتنظيمات.

–على مستوى التناول الموسيقي للأغنيات الجهادية التي تنتجها الجماعات والتنظيمات الإرهابية، وجِدَ أنها تستهدف الوصول للأجيال الأصغر سنا في الدول الناطقة بالعربية نظرا لأنها الأجيال التي ليس لها باع كبير في سماع الأغنيات التي تحتوي نغمات الثلاثة أرباع تون التي تميز الأغنيات العربية والشرق أوسطية التقليدية في فترات زمنية سابقة، فهي تلك الأجيال التي ولدت في الربع الأخير من القرن العشرين وما بعدها، والتي اعتادت على سماع الأغنيات التي تحتوي على النغمة الكاملة ونصف النغمة في الغالب بعد تراجع نسبة الأغنيات التي تحتوي نغمة الثلاثة أرباع تون بنسبة كبيرة بعد وفاة صناع ومغنيي تلك النوعية من الأغنيات مثل رياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ومحمد الموجي وسيد مكاوي وغيرهم.

ومن ناحية أخرى، فهي تخاطب حِس المواطنين الأوروبيين المتطرفين لكون هذه النوعية من المقامات الخالية من نغمة الثلاثة أرباع تون مثل مقامات (نهاوند، كرد، عجم) تستهويهم لأنها المقامات الأساسية في صناعة أغنياتهم منذُ قرون مضت، خاصة إذا كانوا من الأوروبيين المسلمين أو الناطقين باللغة العربية.

إن رسائل الأغنيات الجهادية للجماعات والتنظيمات الإرهابية توجه لاستقطاب المقهورين والفقراء في مجتمعاتهم، والجهلاء، وأصحاب الأمراض النفسية الدفينة في أي بقعة من الأرض.

المراجع العربية

1–إبراهيم عيد نايل، السياسة الجنائية في مواجهة الإرهاب بين القانون الفرنسي الصادر في)٩ سبتمبر ١٩٨٦ ، والقانون المصري رقم ٩٧ لسنة ١٩٩٢، دار النهضة العربية، القاهرة. ١٩٩٥ ، ص ٢١.

2–ابن منظور – لسان العرب – ج 2 – دار المعارف – ص1748.

3–إيمان عبد الرحيم السيد الشرقاوي – مؤتمر دور الإعلام العربي في التصدي لظاهرة الإرهاب – جامعة نايف للعلوم الأمنية – الرياض ، المملكة العربية السعودية – ديسمبر –2014.

4–برنوين ماتن ، فليزيتاس رينجهام – ترجمة/ عابد خازندار – معجم مصطلحات السيميوطيقا – المركز القومي للترجمة – وزارة الثقافة – 2008. ص 179 بتصرف.

5–ياسمين فراج – المناهج النقدية في الموسيقى العربية – الهيئة المصرية العامة للكتاب– مصر – 2016. ص18 ، 19.

المراجع الأجنبية

1-Oxford Advanced Learner's Dictionary Of Current English. 1974. P.2o

مصادر

1- برنامج في فلك الممنوع ، حلقة حريم الإرهاب - قناة فرنسا 42 - فرنسا -2017.
2-Muslims in Europe Country Guide – BBC News – 23,12,2005 -

الهوامش

1. ابن منظور - لسان العرب - ج 2 - دار المعارف - ص1748
2. Oxford Advanced Learner's Dictionary Of Current English. 1974. P.2o
3. إبراهيم عيد نايل، السياسة الجنائية في مواجهة الإرهاب بين القانون الفرنسي الصادر في ٩ سبتمبر ١٩٨٦، والقانون المصري رقم ٩٧ لسنة ١٩٩٢، دار النهضة العربية، القاهرة،. ١٩٩٥ ، ص ٢١
4. إيمان عبد الرحيم السيد الشرقاوي - مؤتمر دور الإعلام العربي في التصدي لظاهرة الإرهاب - جامعة نايف للعلوم الأمنية - الرياض، المملكة العربية السعودية- ديسمبر -2014.
5. برنامج في فلك الممنوع ، حلقة حريم الإرهاب - قناة فرنسا 24 - فرنسا - 2017.
6. برنامج في فلك الممنوع - المصدر السابق ذكره.
7. برنوين ماتن ، فليزيتاس رينجهام - ترجمة / عابد خازندار - معجم مصطلحات السيميوطيقا - المركز القومي للترجمة - وزارة الثقافة - 2008. ص 179 بتصرف.
8. انظر: ياسمين فراج - المناهج النقدية في الموسيقى العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر - 2016. ص18 ، 19
9-Muslims in Europe Country Guide – BBC News – 23,12,2005.

الفن المعاصر

العدد 17/18

297

موسيقى

تدريبات تكنيكية لتذليل صعوبات أداء الخانة الرابعة لقالب السماعى عند كل من توفيق الصباغ وعبده صالح والاستفادة منها فى العزف على آلة العود

أ.م.د. منيرة سمير محمد علي

مقدمة

تُبنى الموسيقى العربية على القوالب الغنائية التى تتمثل فى القصيدة والموشح والمونولوج والطقطوقة، وعلى القوالب الآلية التى تتمثل فى البشرف واللونجا والدولاب والسماعى.

وقد عُرف (السماعى الثقيل) فى مصر والشام عن طريق الأتراك الذين أبدعوا فى تأليفه وأجادوا تركيبه أمثال: جميل بك الطنبورى وعزيز دده وطاتيوس وغيرهم (1).

ويُعد السماعى من أكثر القوالب الآلية انتشارًا فى الموسيقى العربية الكلاسيكية، فهو يُعزف إما قبل البشرف أو بعد الوصلة الغنائية كما كان يفعل الأتراك مبتكرو قالب السماعى.

أما عند العرب، فهم يستهلون به وصلتهم الغنائية. يتكون السماعى من أربع خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة وغالبا ما تُصاغ الثلاث خانات الأولى فى ضرب سماعى ثقيل (2).

ويُعرف السماعى باسم المقام الملحن منه مقترنا باسم مؤلفه فيقال مثلا: سماعى نهاوند صفر على، سماعى راست القصبجى، سماعى نهاوند عطية شرارة، سماعى بياتى إبراهيم العريان سماعى هزام عبده صالح ، سماعى عجم توفيق الصباغ.

والجدير بالذكر أن بعض مُؤلفى الموسيقى الآلية قد اهتموا بقالب السماعى اهتماما شديدا وخاصة بصياغة وتأليف الخانة الرابعة حيث أضافوا إليها الكثير من المهارات العزفية ذات الصعوبة الشديدة والانتقالات اللحنية السريعة في منطقة الجوابات والقفزات اللحنية المفاجئة التى تُظهر مهارة العازف وقدرته فى الانتقال السريع بين الأوضاع المختلفة؛ نذكر منهم على سبيل المثال: جورج ميشيل ومحمد القصبجي وعبد المنعم الحريرى وجميل الطنبورى وتوفيق الصباغ ومحمد عبده صالح وغيرهم.

لذا رأت الباحثة من خلال تدريسها لآلة العود بالمعهد العالى للموسيقى العربية بعض الصعوبات التى قد تواجه الدارسين بمرحلة البكالوريوس عند أدائهم لقالب السماعى بصفة عامة وللخانة الرابعة على وجه الخصوص وخاصة عند عزف بعض مُؤلفات مثل سماعي عجم (توفيق الصباغ) وسماعي هُزام (عبده صالح) عينة البحث.

وفي هذه الدراسة تحاول الباحثة إلقاء الضوء على صعوبة أداء الخانة الرابعة فى العينة السالف ذكرها وما تحتويه من صعوبات تكنيكية ومهارات عزفية يصعب أداؤها على الكثير من دارسي آله العود.

مشكلة البحث:-

تكمن مشكلة البحث في صعوبة أداء الخانة الرابعة من قالب السماعى لبعض مولفات (عبده صالح وتوفيق الصباغ) والتي تتطلب قدرا كبيرا من المهارات العزفية على آلة العود. لذا رأت الباحثة ضرورة استنباط بعض التدريبات التكنيكية التى يمكن بها تذليل تلك الصعوبات حتي يتمكن الطالب من أدائها بالشكل المطلوب.

هدف البحث:-

اقتراح تدريبات تكنيكية مبتكرة لتذليل صعوبات أداء الخانة الرابعة لقالب السماعى فى مولفات توفيق الصباغ ومحمد عبده صالح.

أهمية البحث:-

الاستفادة من التدريبات التكنيكية المقترحة في رفع مستوى الأداء على آلة العود وإكساب الطالب المهارات العزفية والقدرة التكنيكية اللازمة للأداء بصفة عامة وفى هذه المولفات بصفة خاصة.

حدود البحث:.

بعض المقطوعات الموسيقية المصاغة على قالب السماعى والمقررة بمناهج آلة العود بمرحلة البكالوريوس بالمعهد العالى للموسيقى العربية بجمهورية مصر العربية في بداية القرن العشرين.

إجراءات البحث:-

- منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفى التحليلى (تحليل محتوي).

- عينة البحث:

1-سماعى عجم عشيران (توفيق الصباغ).

2-سماعى هزام (عبده صالح).

-أدوات البحث:

مدونات موسيقية وتسجيلات خاصة بالعينة السابقة.

تقسم الباحثة هذه الدراسة إلى إطارين:.

أولا: الإطار النظري الذى يشمل:

- نبذة عن قالب السماعي.
- نبذه تاريخية عن مؤلفي السماعي (عينة البحث).

ثانيا: الإطار العملي "الدراسة التحليلية":

- تحليل عزفي لعينة البحث (سماعى عجم عشيران - سماعى هزام).
- توضيح الصعوبات بعينة البحث.
- التدريبات التكنيكية المقترحة.

أولا: الإطار النظرى

نبذة عن قالب السماعى:

قالب السماعى من القوالب الأكثر انتشارا فى عالمنا العربى فهو بمثابة مقدمة موسيقية لها بناء موسيقى محدد ومتكامل.

وإذا تتبعنا صياغة قالب السماعى نجد أنه يتكون من أربع خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة. تكون الثلاث خانات الأولى فى ضرب سماعى ثقيل بينما يختلف الضرب فى الخانة الرابعة، ولفظ سماعى يدل على عدة أنواع خاصة من الضروب الموسيقية أشهرها (3).

سماعي دارج $\frac{3}{4}$ سماعي ثقيل $\frac{8}{10}$ سماعي أقصاق $\frac{8}{9}$ سماعى سرابند $\frac{8}{3}$

التركيب البنائى لقالب السماعى:

الخانة الأولى: تبدأ بعرض المقام في نغمات بطيئة يكثر فيها الاستقرار على جنس الأصل للمقام المؤلف منه السماعى، وغالبا لا تستخدم فيها أى من الانتقالات اللحنية فهى تتميز بالتركيز على المقام الأساسى وغالبا ما تحتوى على أربعة أطقم.

التسليم: هو كلمة تركية تطلق على الجملة المتكررة بعد كل خانة ويصاغ التسليم في جمل لحنية رشيقة الطابع وغالبا ما يستقر على أساس المقام.

الخانة الثانية: تتميز بكونها قريبة فى مسارها اللحنى من الخانة الأولى، وغالبا ما تُؤلف من جنس الفرع للمقام الأساسى أو أحد فروعه كما تتميز بظهور قليل

من علامات التحويل وغالبا ما تحتوى على أربعة أطقم وتُختتم بالعودة إلى التسليم.

الخانة الثالثة: يحلق لحنها في منطقة الجوابات فتكون دوما مرحلة التفاعلات اللحنية مع إظهار الميلودية واستعراض براعة المؤلف وتختتم أيضا بالعودة إلى التسليم.

الخانة الرابعة: بمثابة تلخيص لأهم ماجاء بالانتقالات في الخانات السابقة للمقام الأساسي وتتميز بالسرعة والرشاقة وغالبا ما تصاغ على إيقاع مختلف مثل ميزان السماعي الدارج أو السرابند (4).

نبذة تاريخية عن مؤلفى قالب السماعى (عينة البحث)

توفيق الصباغ:

نشأته:

وُلد توفيق بن فتح الله الصباغ بمدينة حلب في عام 1892، وتلقى دروسه الابتدائية بمدرسة الروم الكاثوليك، وقد برع حينها فى ترتيل الأغانى الكنسية كما تفوق على أقرانه بإجادة اللغتين العربية والفرنسية.

برع فى أداء الموسيقى اليونانية وأتقن عزفها ثم برع أيضا فى الفرقة النُحاسية التى كانت تخص المدرسة مما لفت الأنظار إليه وإلى ميله الفطرى للموسيقى ومواهبه الفنية المتعددة وقد ورث هذه الموهبة عن والده الذى كان من كبار العازفين على آلة القانون.

انتقل إلى مصر وبدأ حياته الفنية وبعد سنتين أُعلنت الحرب العالمية الأولى فاضطر أن يذهب إلى السودان واشتغل هناك بالتجارة لمدة سنتين ثم عاد مرة أُخرى إلى مصر ليستأنف مسيرته الفنية وتخصص حينها بالعزف على آلة الكمان.

بلغت مدة إقامته بمصر ما يقرب من عشر سنوات ولم يبرحها إلا وقد أصبح علما من أعلام الموسيقى وذاع صيته لبراعته الموسيقية ونال لقب ملك الكمان (5).

فى عام 1921 عاد إلى حلب واستقبله أهلها بالإعجاب والترحاب، وتابع عمله الموسيقي ثم تزوج ورزق بغلام ولم تمضِ سنة حتى فقد زوجته وابنه بعد مرض شديد فتغير مجرى حياته وانطبعت ألحانه ونغماته بطابع الحزن والألم ثم غادر حلب أثر مصابه الأليم ورحل إلى دمشق و افتتح بها مدرسة موسيقية.

أنشأ توفيق الصباغ أول نقابة موسيقية وسعى إلى تأسيس أول نادى موسيقى (النادى الموسيقى الشرقى السورى) الذى تفرع منه فيما بعد عدة أندية موسيقية.

انتسب إلى وزارة المعارف فعُين أستاذا للموسيقى فى جميع المدارس وبعد تركه للوظيفة استمر فى إعطاء دروس خاصة فى فنون الموسيقى العربية.

ألف توفيق الصباغ مؤلفات فنية قيمة منها كتاب (تعليم الفنون)، و(المجموعة الموسيقية) وكتاب (الدليل الموسيقى العام)، وهو موسوعة نادرة جمع فيها كل ما يهم الموسيقين من علم وعمل. وله الفضل الكبير فى نشر الفن الموسيقى بدمشق.

عزفه على الكمان:

بلغ عزفه على الكمان حد الإعجاز حتى لُقب بملك الكمان حيث كانت لديه القدرة على عزف

مقطوعة كاملة ببراعة على وتر واحد بمنتهى الدقة والإتقان (6).

مؤلفاته:

ومن أشهر مؤلفاته (سماعي عجم) "عينة البحث" وهذا السماعي يعتبر من أصعب السماعيات لدرجة أنه موجود كتقييم بكل مسابقات العزف على الآلات المختلفة ومنها آلة العود طبعا (7).

كتب الصباغ عشرات المقطوعات الموسيقية المحفوظة في كُتبه، وتمتلك إذاعة دمشق عددا ضئيلا من مؤلفاته التي سجلها بنفسه على آلة الكمان نذكر منها:

تقاسيم مقام فرحفزا ومقطوعات الوداع وطلوع الفجر والكمنجة تتكلم سماعي حجاز كار. "بشرف جهاركاه" و"البشرف التوفيقي" من مقام "حجاز"، سماعي صبا، سماعي بياتي سماعي حجاز كار كردي، سماعي جهاركاه (8).

محمد عبده صالح:

نشأته:

ولد محمد عبده صالح فى القاهرة عام 1913 وينتمى إلى أسرة موسيقية. فقد كان جدّه من أشهر عازفى آلة الناى حيث إنه اشترك بالعزف فى عدة تخوت موسيقية شهيرة نذكر منها: تخت (عبده الحامولى – محمد عثمان – يوسف المنيلاوى).

ووالده عبده صالح العازف المتميز لآلة الناى أيضا. وفى هذا الوسط الموسيقى كان من الطبيعي أن يعشق محمد عبده صالح الموسيقى ويكون شغوفا بها، بحكم البيئة الخصبة التى عاش ونشأ وترعرع فيها، وهكذا ورث الموسيقى (أبا عن جد) (9).

لم يهوَ محمد عبده صالح آلة الناى التى برع في عزفها كلٌّ من جده ووالده، وعشق آلة القانون فدرس وتعرف على أسرارها على أيدى أساتذة هذه الآلة من الموسيقين وعلى رأسهم أستاذه القدير (إبرهيم العريان)، إلى جانب استماعه لتسجيلات (محمد العقاد الكبير) وغيره من رواد العزف على آلة القانون، كما حفظ العديد من السماعيات والبشارف التركية الشهيرة.

بداية احترافه الفنى:

بدأ محمد عبده صالح يحترف الفن منطلقا من أشهر الصالات حيذاك صالات (رتيبة وإنصاف رشدى وسعاد محاسن) فاستطاع ببراعة عزفه وأسلوبه الجذاب فى الأداء أن يلفت إليه الأنظار ويشق طريقه نحو عالم الشهرة والأضواء، وبعد فترة وجيزة انضم إلى تخت سلطانة الطرب (منيرة المهدية) حيث اكتسب خبرة واسعة من العمل معها على آلة القانون.

فى عام 1933 اتجه الموسيقار محمد عبد الوهاب بألحانه إلى السينما المصرية واختار محمد عبده صالح للعزف فى التخت الذى سيسجل ألحان الأغانى فى فيلمه الأول (الوردة البيضا) حيث أعُجب محمد عبد الوهاب بعزف محمد عبده صالح على آلة القانون وأسلوب أدائه المتميز. وانطلاقا من هذا الإعجاب اختاره عام 1935 ليصاحبه فى تسجيل موال (أشكي لمين والكل عزالى).

محمد عبده صالح وأم كلثوم:

التحق للعمل مع سيدة الغناء العربى أم كلثوم من بعد محمد العقاد الكبير وإبراهيم العريان وظل معها قرابة الأربعين عاما حيث لازمها كظلها فى تدريبات الألحان الجديدة مع الملحنين وفى جلساتها الخاصة وفى تسجيلاتها وطبعا فى جميع حفلاتها الشهرية حيث كان خلفها دوما فى اللحظات التى ترتجل فيها (بمعنى إعادة ما قامت بغنائه)، أو التمهيد بأداء مقطع من المقام التى ستنتقل إليه من خلال جمل استعراضية جميلة ومن أبرز هذه الارتجالات ارتجالات لحن (يا ظالمنى) بغرض ملء المساحة الزمنية الكبيرة التى كانت تتركها له أم كلثوم متعمدة وعن قصد لإعطائه الفرصه لإبراز مهارته العزفة وخبراته النغمية فى الأداء.

أعماله:

ترك محمد عبده صالح تراثا موسيقيا غنيا فى العزف على آلة القانون شمل:

-التقاسيم بنوعيها الحر والموزون .

-العزف المنفرد (solo) الذى تخلل الألحان التي تغنت بها أم كلثوم.

وقد برع محمد عبده صالح كعازف ماهر لآلة القانون أكثر من كونه مؤلفا موسيقيا حيث كتب ثلاثة أعمال فقط فى قالبين من قوالب التأليف الآلى العربي.

-سماعى هزام عبده صالح (عينة البحث).

-سماعى حجاز محمد عبده صالح.

-سماعى حجاز كار.

-موسيقى وصفية (دعاء)(10).

ثانيا:الإطار العملي " الدراسة التحليلية "

- تحليل عام لعينة البحث:

-سماعى عجم (توفيق الصباغ).

-سماعى هزام (محمد عبده صالح).

- تحليل مقامي لعينة البحث.
- توضيح الصعوبات بعينة البحث وتشمل:- (ترقيم الأصابع - الأوضاع - الريشة).
- التدريبات التكنيكية المقترحة.

الإطار التحليلي

حاولت الباحثة تغطية التحليل الموسيقي لكلٍّ من(سماعى عجم) توفيق الصباغ و(سماعى هزام) عبده صالح معتمدة على عدة عناصر منها:-

1- المقام.

2- تسوية الأوتار.

3-المساحة الصوتية.

4-الميزان ونوع الضرب.

5-التحليل العام للعمل.

6-التحليل المقامي.

7- توضيح الصعوبات في عينة البحث ويشمل (الترقيم والأوضاع- الريشة).

8-التدريبات التكنيكية المقترحة لتذليل صعوبات العزف في العينة المختارة.

ملحوظة مهمة:

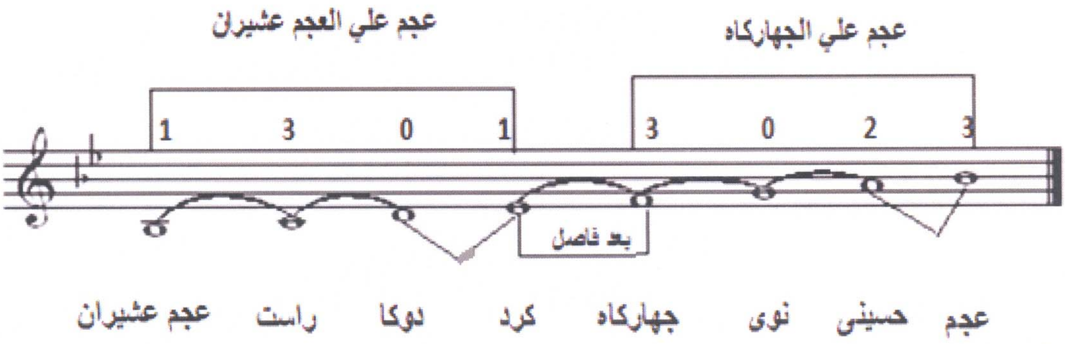
تشير الباحثة إلى أن عدد الأوضاع المتاحة على مرآة آلة العود حتى نغمة السهم هي سبعة أوضاع. على أن يمثل كُل نصف تون وضعا مُختلفا من الأوضاع السبعة، كما أن ترقيم الأصابع سوف يكون أعلى المدرج باللغة الإنجليزية، وترقيم الأوتار أسفل المدرج باللغة اللاتينية. علما بأن جميع التدريبات التكنيكية المقترحة دُونت للعزف على عود ذي خمسة أوتار.

سماعى عجم (توفيق الصباغ)

1- المقام: عجم عشيران

مقام العجم
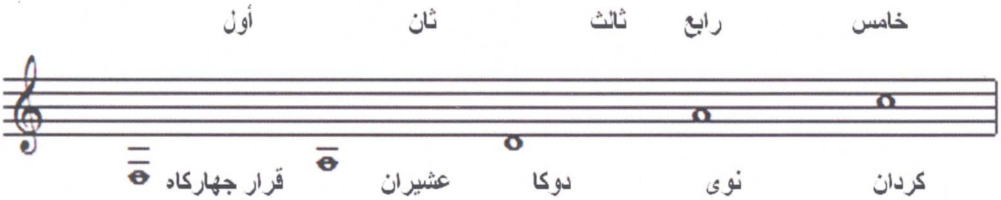
يعد مقام العجم عشيران من المقامات الأساسية ذات الجمع المنفصل، "جنس الأصل" عجم على درجة العجم عشيران "وجنس الفرع" عجم على درجة الجهاركاه.



الشكل رقم (1) يوضح كيفية تدوين مقام العجم

2-تسوية الأوتار:-

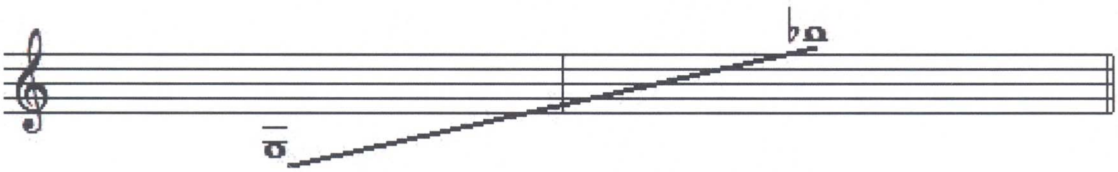
تم تسوية الأوتار كالتالي:- (فا – لا – ري – صول – دو)



شكل رقم (2) يوضح تسوية أوتار آلة العود

3-المساحة الصوتية للمقطوعة:-

من درجة اليكاه إلى درجة جواب عجم (صول – سى ♭)



الشكل رقم (3) يوضح المساحة الصوتية لسماعى عجم

4-الميزان ونوع الضرب:-

الميزان 10/8 – ضرب سماعي ثقيل



الميزان 6/8 – سماعي أعرج



5- تحليل الهيكل العام لسماعي عجم توفيق الصباغ:-

يتكون السماعى من:-

الميزان الرئيسي: مركب 10/8 ويتغير الميزان في الخانة الرابعة إلى ثنائي 6/8 .

عدد الموازير: (58) مازورة في مقام العجم عشيران.

نوع السرعة: بطيئ "Andanty" وتتغير السرعة إلى سريع "Allegro" في الجزء الأخير من الخانة الرابعة.

عدد الخانات: أربع خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة عدا الخانة الرابعة.

الخانه الأولى من م (1 : 4) التسليم من م (5 :8)

الخانه الثانية من م (9 :12) الخانه الثالثة من م (13 :16)

الخانه الرابعة من م (17 :58).

6-التحليل المقامي لسماعي عجم توفيق الصباغ:-

الخانة الأولى من م (1 : 4):

من م (1 : م 2) مقام عجم على درجة العجم.

م (3) مقام نهاوند على درجة الراست.

م (4) مقام عجم على درجة العجم.

التسليم من م (5 : 8):

من م (5 مقام كرد على درجة الدوكاه.

من م (6) هيئة مقام نهاوند كبير على درجة الراست.

من م (7) مقام نهاوند على درجة الراست.

من م (8) جنس عجم على درجة العجم عشيران مع ظهور مقام شوق أور على درجة العجم عشيران في الضلع الثالث من م (8).

الخانة الثانية من م (9 : 12):

من م (9 : 10) مقام كرد على درجة الدوكاه مع وجود نغمة (زركولا) كحساس لدرجة الدوكاه مع ظهور تلوين كروماتيكي.

من م (12) مقام عجم على درجة العجم مع استخدام الكروماتيك.

الخانة الثالثة من م (13 : 16):

م (16:13) مقام نكريز على درجة العجم.

م (15) مقام حجاز على درجة الجهاركاه.

م (16) هيئة مقام عجم.

الخانة الرابعة من م (17 : 58):

م (18:17) جنس كرد على الدوكاه وركوز مؤقت على الجهاركاه.

من م (20:19) جنس كرد على درجة الدوكاه مع وجود درجة الزركولا كحساس لدرجة الدوكاه.

م (21) درجات تألف المقام.

من م (24:22) مقام عجم عشيران.

من م (28:25) مقام حجاز على درجة الدوكاه مع وجود نغمة الزركولا كحساس لدرجة الدوكاه والركوز على درجة عجم عشيران.

من م (30:29) تلوين كروماتيكي.

من م (32:31) مقام عجم عشيران مع تلوين كروماتيكي ما بين درجتي الجهاركاه والدوكاه.

من م (34:33) مقام صبا على درجة الدوكاه.

من م (38:35) هيئة مقام نكريز على درجة الدوكاه.

من م (40:39) هيئة مقام العجم عشيران.

من م (41) تلوين كروماتيكي.

من م (42) جنس عجم على درجة الكردان.

من م (44:43) مقام لامي على درجة الدوكاه مع وجود درجة زركولا كحساس لدرجة الدوكاه.

من م (45) جنس عجم على درجة الراست.

من م (47:46) هيئة مقام شوق أفزا على درجة الجهاركاه.

من م (48) تلوين كروماتيكي.

من م (49) جنس حجاز على درجة الكردان.

من م (53:50) مقام عجم عشيران على درجة العجم عشيران.

من م (56:54) تلوين كروماتيكي.

من م (57) جنس لامي على درجة الدوكاه مع وجود درجة زركولا كحساس لدرجة الدوكاه.

من م (58) هيئة مقام عجم على درجة العجم.

توضيح الصعوبات في الخانة الرابعة من سماعى عجم (توفيق الصباغ)

الصعوبة الأولى في الخانة الرابعة من سماعي عجم من م (43:42).

أسباب اختيار الصعوبة:-

-تخطى المساحة الصوتية لآلة العود فى الوضع الأول.
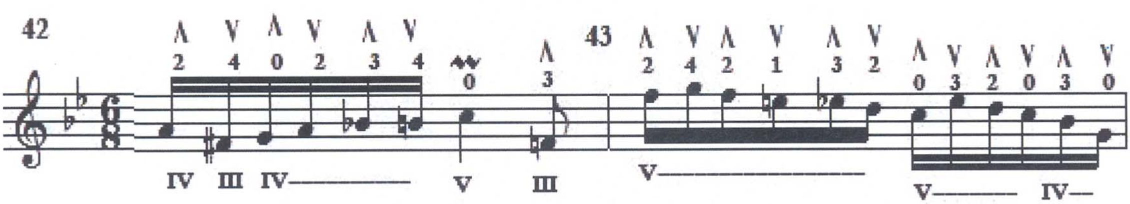
-الانتقال من الوضع الأول إلى الوضع الرابع على آلة العود.

أولا: الترقـيم:-

قامت الباحثة بوضع ترقيمين لهذا الجزء من م (42 43-)؛ وذلك لتذليل صعوبة الانتقال من الوضع الأول إلى الوضع الرابع، لمنح الطالب مساحة من الاختيارات لعزف هذا الجزء بالسرعة المطلوبة.

الترقيم الأول:-

حاولت الباحثة عند وضع الترقيم الأول الحفاظ على طابع الصوت اللحنى على آلة العود بعزف جميع النغمات على وتر واحد (الكردان) لضمان العودة للوضع الأول لتكملة باقى الجملة اللحنية كما هو مبين فى م "43" (شكل رقم 4)

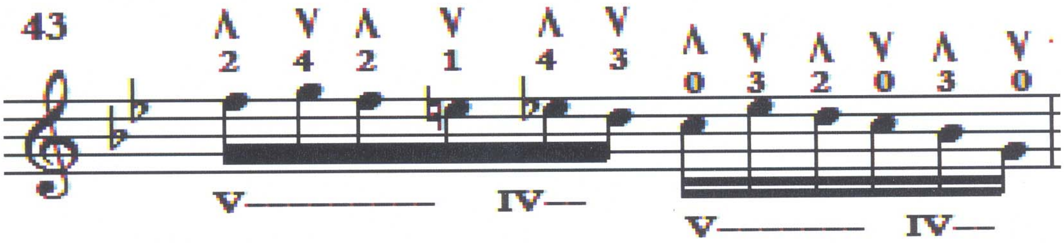


الشكل رقم (4)

يوضح الصعوبة والريشة والترقيم الأول في الخانة الرابعة من سماعي عجم م (42 : 43)

الترقيم الثانى:-

اختلف الترقيم الثانى عن الترقيم الأول فى عزف كلٍّ من درجتى (ج السنبلة والمحير) بالإصبعين الرابع والثالث على وتر (النوا) بدلا من عزفهم على وتر الكردان، وذلك فى م "43" (شكل رقم 5).



الشكل رقم (5) يوضح الترقيم الثاني م (43) من سماعي عجم

ثانيا: الريشة:

اليد اليمنى:

يستخدم العازف عند أداء هذا الجزء الريشة 87 (بطيئة) في م(42:43)- الريشة المتصلة في نهاية م (42).
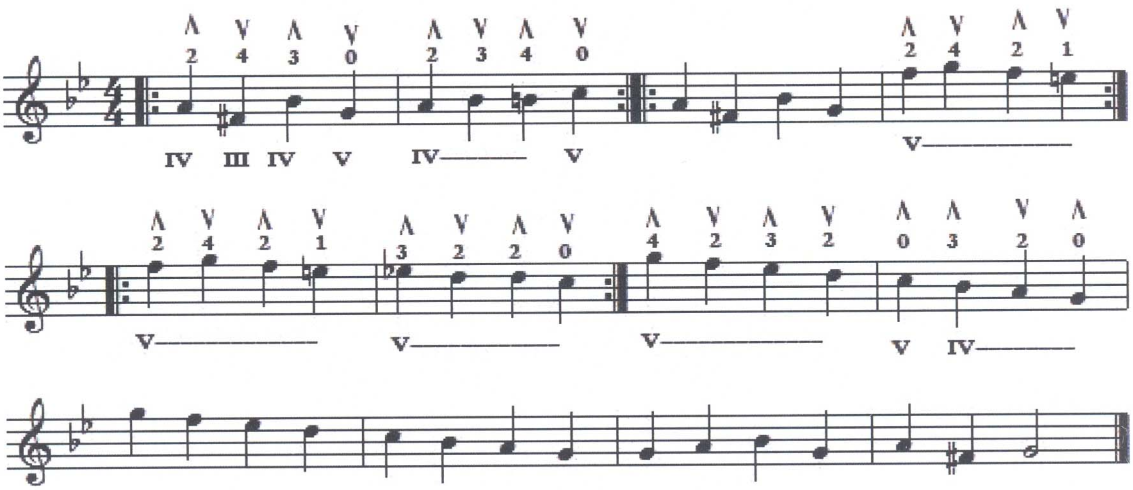
اليد اليسرى:

يعتمد هذا الجزء على الانتقال السريع من الوضع الأول للوضع الرابع والعودة سريعا للوضع الأول عن طريق مهارة (Gliss).

تمارين للصعوبة الأولى في الخانة الرابعة من سماعي عجم من م (42:43):
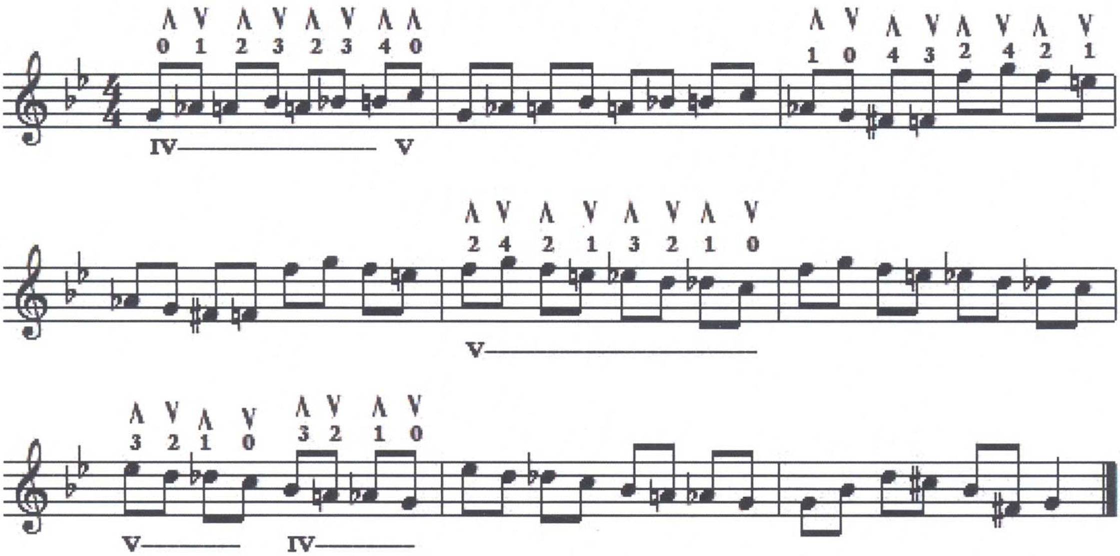
تمرين رقم (1):

يهدف تمرين رقم (1) إلى تدريب الطالب على الانتقال من الوضع الأول إلى الوضع الرابع مع تبسيط الشكل الإيقاعي واستخدام للريشة الصاعدة والهابطة والالتزام بالترقيم الموضوع.



تمرين رقم (2):

الهدف نفسه للتمرين السابق بالإضافة إلى تدريب الطالب على أداء الجمل الكروماتيكية صعودا وهبوطا مع استخدام للريشة الصاعدة والهابطة.
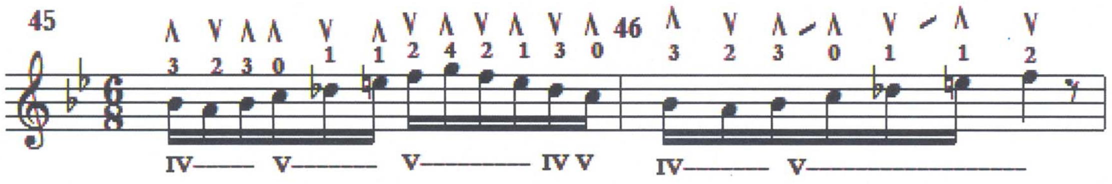


الصعوبة الثانية في الخانة الرابعة من سماعي عجم من م (45 –46):

تكمن الصعوبة في هذا الجزء عند الانتقال من الوضع الأول إلى الوضع الرابع لعزف الدرجات {ج زيركولا: ج بوساليك: ماهوران: سهم} مع وجود تسلسل سُلّمي صاعد وهابط بالإضافة للأشكال الإيقاعية والجملة اللحنية التي تتسم بسرعة الأداء.

أولا: الترقـيم:–

قامت الباحثة بوضع ترقيم لتذليل صعوبة الانتقال من الوضع الأول للوضع الرابع حيث راعت الحفاظ على طابع الصوت اللحنى على آلة العود بعزف جميع النغمات على وتر واحد (الكردان) لضمان العودة للوضع الأول لتكملة باقى الجملة اللحنية في سلاسة ويسر.



الشكل رقم (6)

يوضح الصعوبة والريشة والترقيم في الخانة الرابعة من سماعي عجم م (45:46)

ثانيا: الريشة:-

(اليد اليمنى):

-الريشة 87 (بطيئة) في موازير (45: 46)
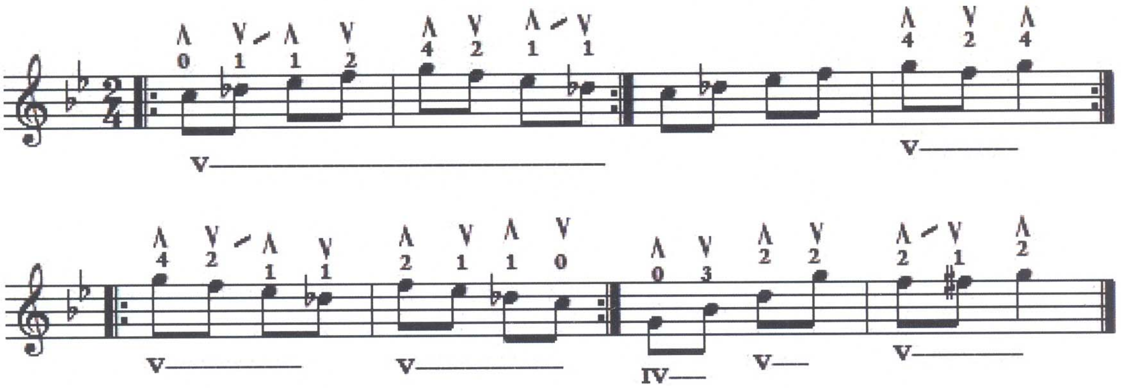
-الريشة (المنزلقة) في م (46)

(اليد اليسرى):

يعتمد هذا الجزء على مهارة الانتقال السريع من الوضع الأول إلى الوضع الرابع صعودا وهبوطا عن طريق مهارة الجليساندو.

تمرين للصعوبة الثانية في الخانة الرابعة من سماعي عجم من م (45 :46):

يهدف تمرين رقم (1) إلى تدريب الطالب على صعوبة الانتقال من الوضع الأول إلى الوضع الرابع مع استخدام للريشة الصاعدة والهابطة والالتزام بالترقيم الموضوع.



الصعوبة الثالثة في الخانة الرابعة من سماعي عجم من م (47 -48):

تكمن الصعوبة في هذا الجزء عند انتقال الطالب من الوضع الرابع إلى الوضع السابع بالإضافة للأشكال الإيقاعية التى تضفى على اللحن السرعة في الأداء.

أولا: الترقـيم:-
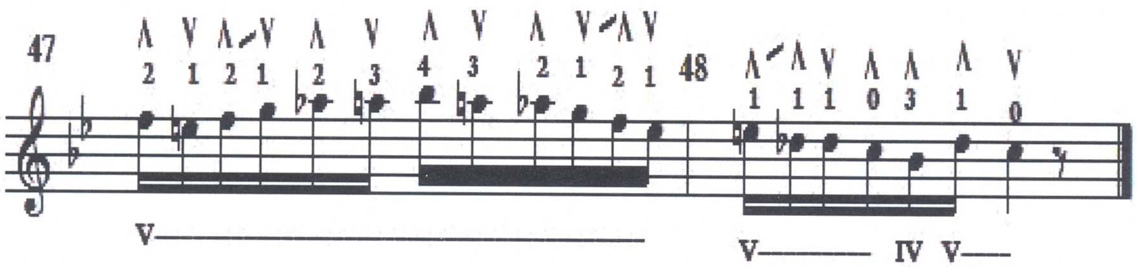
قامت الباحثة بوضع ترقيمين لهذا الجزء من م (47 -84)، وذلك لتذليل صعوبة الانتقال من الوضع الرابع إلى الوضع السابع حتى لايتقيد الطالب بترقيم واحد ويتسنى له عزف هذا الجزء بالسرعة المطلوبة.

الترقيم الأول:-

راعت الباحثة عند وضع الترقيم الأول:-

- الحفاظ على طابع ولون وسياق الجمله اللحنية على آلة العود.
- عزف جميع النغمات على وتر واحد (الكردان).

عزف جميع النغمات على وتر واحد (الكردان)



الشكل رقم (7)

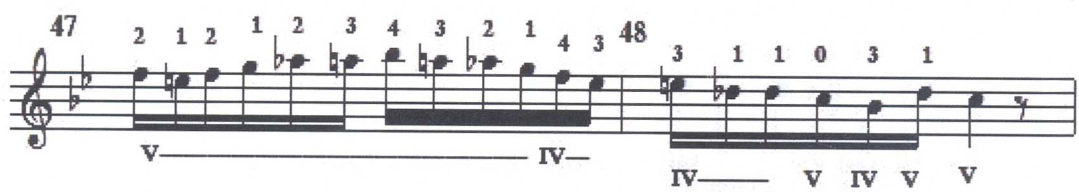
يوضح الصعوبة والريشة والترقيم الأول في الخانة الرابعة من سماعي عجم م (47 : 48)

الترقيم الثانى:-

وضعت الباحثة هذا الترقيم تسهيلا على الطالب وراعت فيه:-

- تثبيت الأصابع فى وضع معين أثناء أداء الجملة اللحنية من درجة (سهم: شهيناز).
- عزف الجملة اللحنية ما بين وتري (النوا – الكردان).
- عزف درجة (ري ج زيركولا) بالإصبع الأول على وتر(النوا) عن طريق مهارة (Extention) فى م (48).

عزف الجملة اللحنية ما بين وتري (النوا – الكردان)



الشكل رقم (8)

يوضح الصعوبة والريشة والترقيم الثاني في الخانة الرابعة من سماعي عجم م (47 : 48)

ثانيا: الريشة:

(اليد اليمني):

الريشة 87 (بطيئة) في م (47: 48) – الريشة المنزلقة في م (48:47).

(اليد اليسرى):

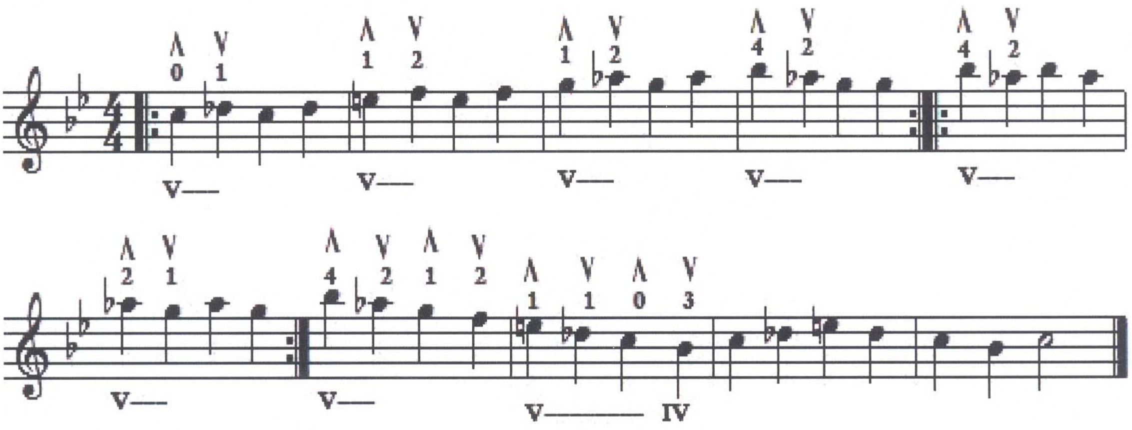
يعتمد هذا الجزء على مهارة الانتقال السريع من الوضع الرابع للوضع السابع في

بداية ونهاية م (47) ثم العودة للوضع الأول في م (48) عن طريق مهارة Gliss .

تمارين للصعوبة الثالثة من سماعي عجم من م (47: 48):
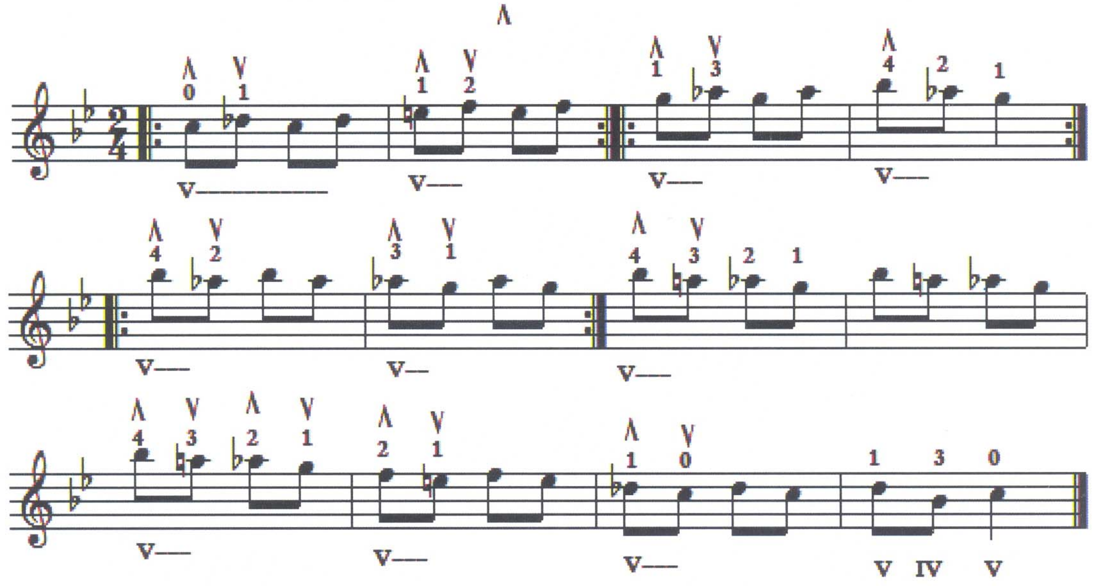
تمرين رقم (1):

يهدف تمرين رقم 1 إلى تدريب الطالب على الانتقال من الوضع الرابع إلى الوضع السابع مع تبسيط في الشكل الإيقاعي واستخدام للريشة الصاعدة والهابطة والالتزام بالترقيم الموضوع.



تمرين رقم (2):

الهدف السابق نفسه مع تغيير الشكل الإيقاعي بالإضافة إلى التدريب على التلوين الكروماتيكي صعودا وهبوطا وزيادة السرعة تدريجيا.



الصعوبة الرابعة في الخانة الرابعة من سماعي عجم من م (50 –51):

تكمن الصعوبة في هذا الجزء عند انتقال الطالب من الوضع الثاني إلى الوضع السابع من خلال تسلسل سُلّمي صاعد فى منطقة الجوابات مع وجود تلوين كروماتيكى بالإضافة للأشكال الإيقاعية التي تُضفى على اللحن سرعة في الأداء.

أولا: الترقـيم:–

راعت الباحثة عند وضع الترقيم:

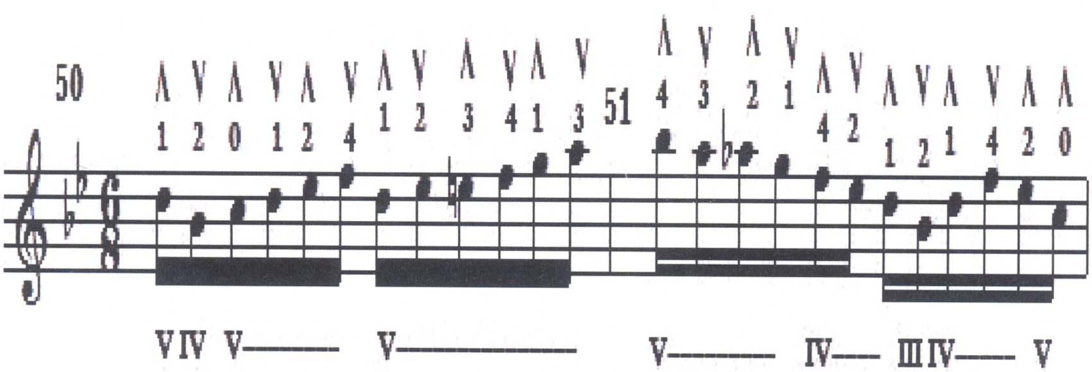
–الحفاظ على طابع وسياق الجملة اللحنية على آلة العود .

–تثبيت الأصابع على وضع معين وثابت أثناء الأداء من درجة (السهم : السنبلة).

–عزف الجملة اللحنية على وتر (الكردان) حتى درجة صول (سهم) فى م (51).

–تكملة باقى الجملة اللحنية على وتري (النوا: الدوكا) فى م (51).

على وتري النوا والدوكاه عزف الجملة اللحنية على وتر (الكردان) حتى درجة (صول – سهم)



الشكل رقم (9)

يوضح الصعوبة والريشة والترقيم في الخانة الرابعة من سماعي عجم م (50 : 51)

ثانيا: الريشة:–

(اليد اليمنى):

الريشة 87 (بطيئة) في موازير (50: 51).

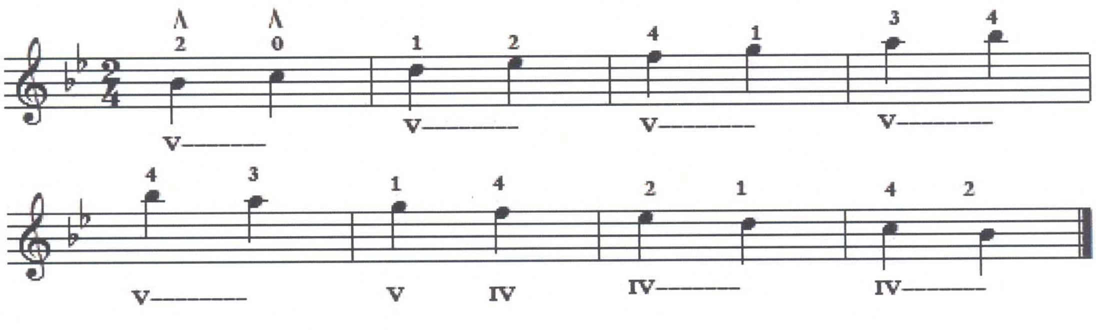
(اليد اليسرى):

يعتمد هذا الجزء على مهارة الانتقال السريع من الوضع الثاني إلى الوضع السابع بين درجتي (ماهوران : سهم) بالأصابع الرابع والأول، ويظهر ذلك في نهاية م (50).

تمارين للصعوبة الرابعة من سماعي عجم من م (50: 51):

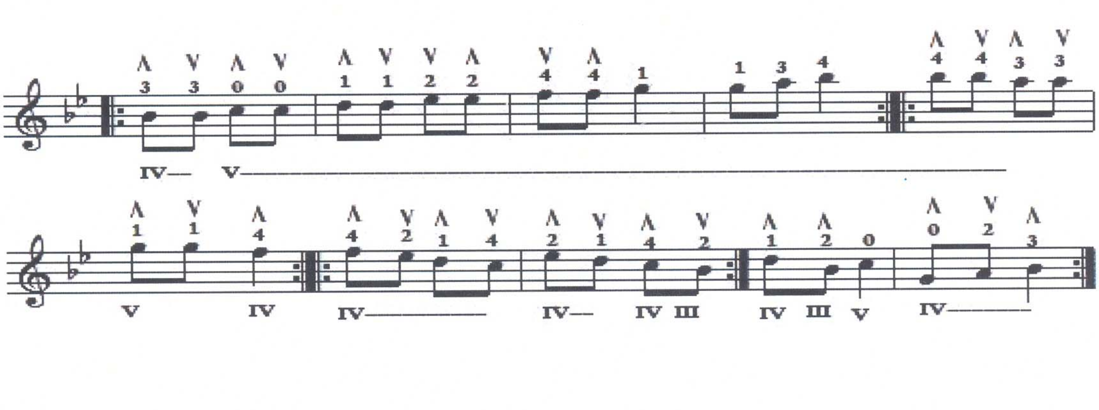
تمرين رقم (1):

يهدف هذا التمرين إلى تدريب وتعريف الطالب بأماكن جديدة لعزف مقام العجم صعودا وهبوطا فى منطقة الجوابات، وذلك تمهيدا لأداء الجزء الأخير من الخانة الرابعة من سماعى عجم.



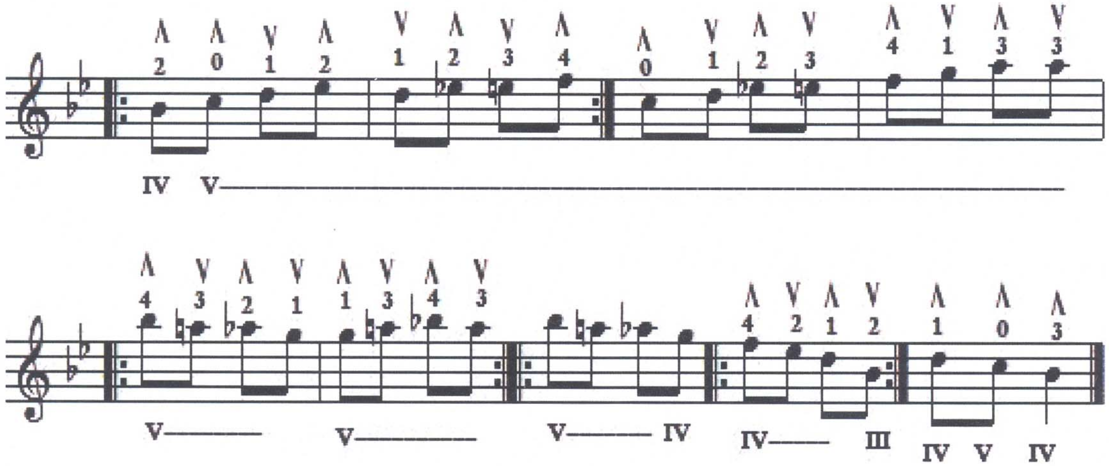
تمرين رقم (2):

هدف التمرين السابق نفسه مع تغيير الشكل الإيقاعي وزيادة السرعة تدريجيا.



تمرين رقم (3):

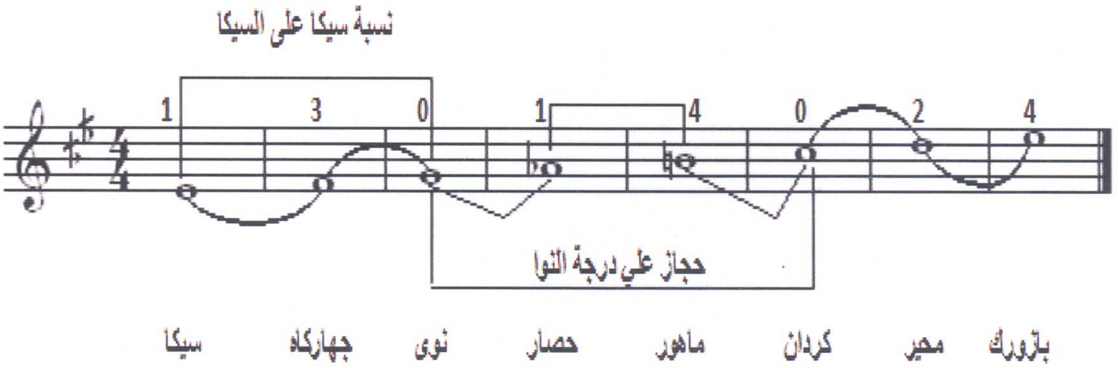
يهدف تمرين رقم (3) إلى تدريب الطالب على الانتقال من الوضع الثاني للوضع السابع بالإضافة إلى التدريب على أداء التلوين الكروماتيكى فى منطقة الجوابات.



سماعى هزام (عبده صالـــح)

1- المقام: هزام:

يعد مقام الهزام أحد مشتقات مقام السيكا مع إضافة (لا ♭ - سي ♮) وفيه يُستبدل جنس الفرع ليكون (حجاز على النوا) بدلا من جنس راست على درجة النوا*.



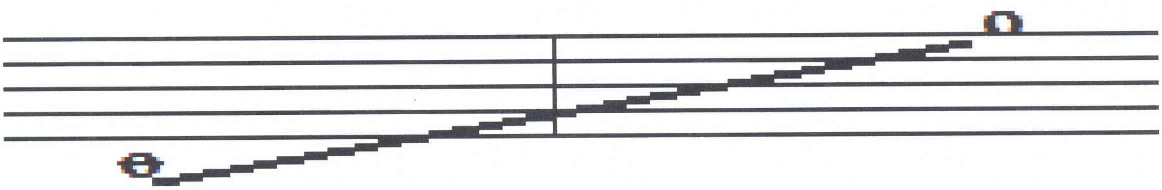
الشكل رقم (1) يوضح كيفية تدوين مقام الهزام

2–تسوية الأوتار :–

تم تسوية الأوتار كالتالي: (فا – لا – ري – صول – دو) كما هو مدون بالشكل رقم (2) ص 10.

3–المساحة الصوتية للمقطوعة:–

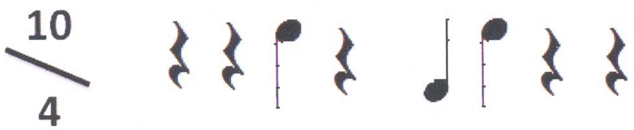
من درجة الراست إلى درجة السهم (دو – صول).



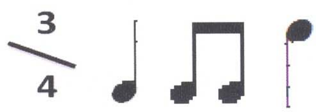
الشكل رقم (3) يوضح المساحة الصوتية لسماعى هزام

4–الميزان ونوع الضرب:–

الميزان 10/4 – ضرب سماعي ثقيل



الميزان 3/4 – سماعي دارج



5–تحليل الهيكل العام لسماعي هزام عبده صالح:–

يتكون السماعي من:–

الميزان الرئيسي: مركب 10/4 ويتغير الميزان في الخانة الرابعة إلى ثنائي 3/4.

عدد الموازير: (66) مازورة في مقام الهزام.

نوع السرعة: بطيء "Andanty" وتتغير السرعة إلى سريع "Allegro" في الجزء الأخير من الخانة الرابعة.

عدد الخانات: أربع خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة عدا الخانة الرابعة.

الخانة الأولى من م (1 : 4) التسليم من م (5 :8)

الخانة الثانية من م (9 :12) الخانة الثالثة من م (13 :16)

الخانة الرابعة من م (17 :66)

6-التحليل المقامي لسماعي هزام عبده صالح:-

الخانة الأولى من م (1 : 4):

م (1) جنس سيكا على درجة السيكا.

م (3:2) استعراض لمقام هزام مع ظهور جنس حجاز على النوا في م(2).

م (4) هيئة مقام هزام.

التسليم من م (5 : 8).

م (5) مقام حجاز على درجة النوا مع ظهور عُربة (فا #).

م (6) مقام حجاز على درجة النوا مع ظهور درجة (فا).

م (8:7) استعراض كامل لمقام السوزناك مع الركوز على درجة السيكا.

الخانة الثانية من م (9 : 12):

من م (9 : 10) مقام صبا على درجة النوا.

م (11) مقام سوزدلار على درجة الجهاركا.

م (12) مقام سيكاه.

الخانة الثالثة من م (13 : 16):

م (15:13) مقام راست على درجة الجهاركا مع ظهور درجات (ري # – سنبلة).

م (16) استعراض لمقام الهزام.

الخانة الرابعة من م (17 : 66):

م (29:17) استعراض لمقام الهزام مع ظهور درجة (ري ≠).

من م (32:30) تأكيد جنس حجاز على درجة النوا مع ظهور الحساس درجة (لا #).

من م (37:33) مقام هزام.

من م (38: النوار الأول في م 39) نسبة سيكا على البزرك.

من النوار الثاني في م (39 : م40) جنس نهاوند على درجة الكردان.

من م (41 : النوار الأول في م 45) مقام حجاز علي درجة النوا.

من م (50:46) مقام هزام مع تتابع سُلّمي ولحني في م(46 : 47 : 48).

من م (66:51) استعراض لمقام الهزام مع وجود تتابع لحني في المسار الطبيعي للمقام.

توضيح الصعوبات في الخانة الرابعة من سماعى هزام (عبده صالح):
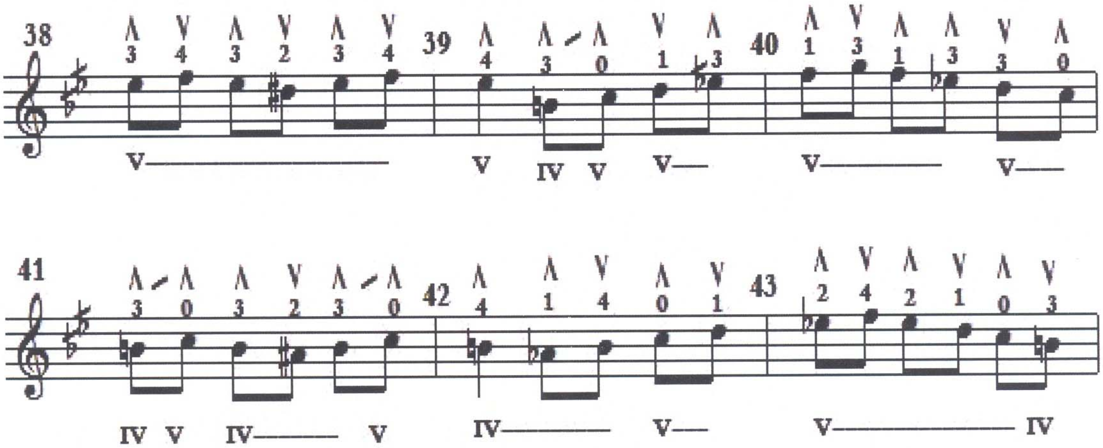
الصعوبة الأولي في الخانة الرابعة من م (38 –43):

أسباب اختيار الصعوبة:-

-تخطى المساحة الصوتية لآلة العود في الوضع الأول.

-الانتقال من الوضع الثاني إلى الوضع الخامس على آلة العود في م (39 – 40).
-وجود البعد المتوسط الذى يحتاج إلى دقة وإتقان أثناء الأداء في م (38(.
-الأشكال الإيقاعية والجملة اللحنية التي تتسم بسرعة في الأداء.

-وجود الكثير من علامات التحويل (رى ♯ -س ♮ -مى ♭ -لا ♯)
والتى تحتاج إلى ضبط وإتقان أثناء أداء الجملة اللحنية.
أولا: الترقـيم:-
حاولت الباحثة عند وضع الترقيم:
- الحفاظ على طابع وسياق الجملة اللحنية على آلة العود.
- تثبيت الأصابع على وضع معين أثناء أداء الجملة اللحنية.
- عزف الجملة اللحنية في م(38 -39- 40) على وتر (الكردان).



الشكل رقم (4)
يوضح الصعوبة والريشة والترقيم في الخانة الرابعة من سماعي هزام م (38 : 43)
ثانيا: الريشة:-
(اليد اليمنى):
-الريشة 87 (بطيئة) في موازير (38، 40، 42، 43).
-الريشة 8/8 (المنزلقة) في موازير (39 41-).
(اليد اليسرى):
-يعتمد هذا الجزء على مهارة الانتقال السريع من الوضع الثاني إلى الوضع الخامس والعودة سريعا
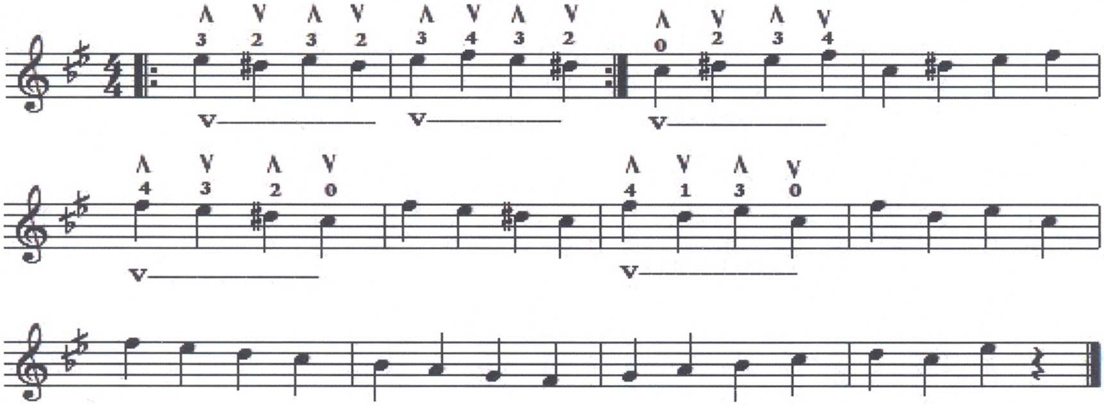
للوضع الثانى لعزف الدرجات (محير– بزرك– ماهوران – سهم) بالأصابع الأول والثالث على وتر الكردان عن طريق مهارة الـ Gliss .

–استخدام مهارة (extention) للإصبع الرابع لعزف درجة (ماهوران) ف م(38) بالإضافة لعزف درجة (رى ♯) بالإصبع الثاني.

تمارين للصعوبة الأولى فى الخانة الرابعة من سماعي هزام من م (–38 43):

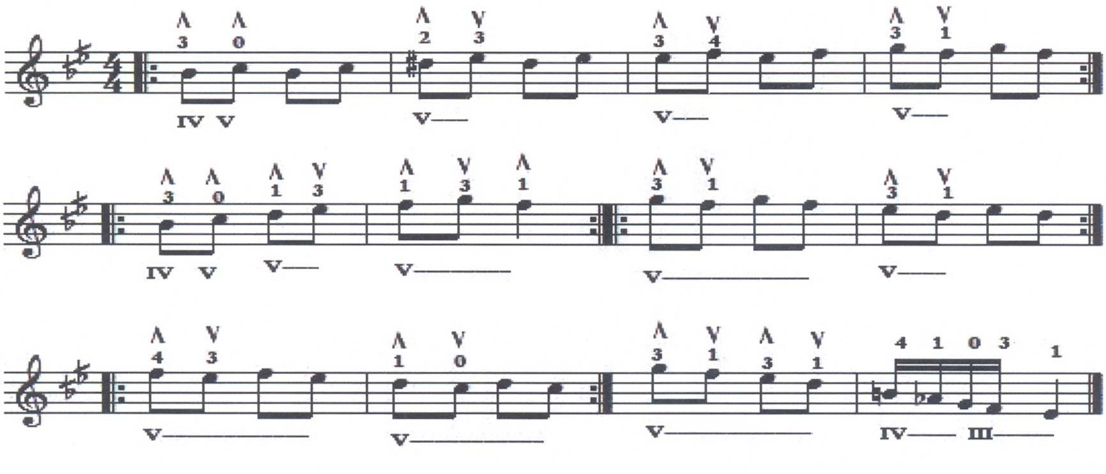
تمرين رقم (1):

يهدف تمرين رقم (1) إلى تدريب الطالب على مهارة (Extension) للإصبع الرابع لعزف درجه الماهوران، مع عزف الدرجات (مى ♭ – رى ♯) بالإصبعين الثالث والثانى مع تبسيط الشكل الإيقاعى، واستخدام للريشة الصاعدة والهابطة.



تمرين رقم (2):

هدف التمرين السابق نفسه (1) بالإضافة للتدريب على الانتقال من الوضع الثاني للوضع الخامس في منطقة الجوابات والالتزام بالترقيم الموضوع.



الصعوبة الثانية في الخانة الرابعة من م (51 : 55):
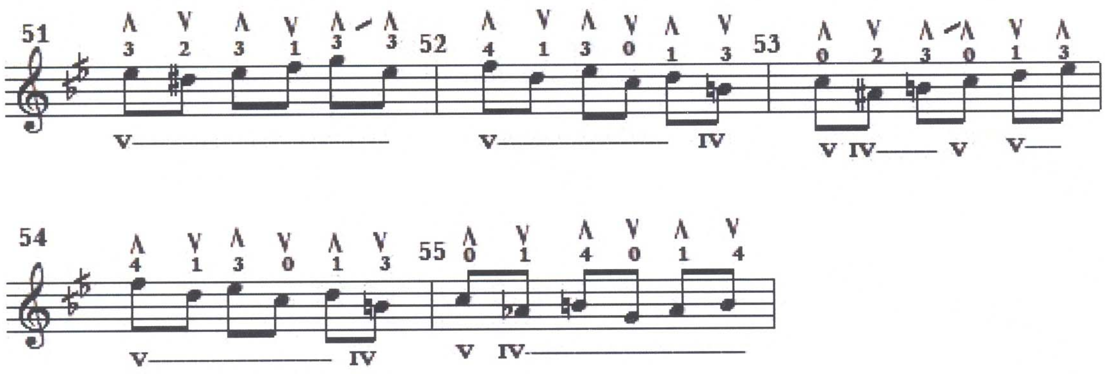
تتشابه الصعوبة الأولى مع الصعوبة الثانية من حيث الانتقال من الوضع الثانى للوضع الخامس ووجود البعد المتوسط فى كلٍّ من الصعوبتين خاصة (م 51 55-).

بينما يأتى الاختلاف في وجود القفزات اللحنية المتعددة على مسافة (ثالثة) هابطة فى منطقة الجوابات بالإضافة لصياغة الجملة اللحنية التى تتسم بالسرعة أثناء الأداء.

أولا: الترقيم:-

حاولت الباحثة عند وضع الترقيم:

- الحفاظ على طابع وسياق الجملة اللحنية على آلة العود.
- عزف الجملة اللحنية ما بين وتري (النوا – الكردان).



الشكل رقم (5)

يوضح الصعوبة الثانية والريشة والترقيم في الخانة الرابعة من سماعي هزام م (51 : 55)

ثانيا: الريشة:-

(اليد اليمني):

الريشة 87 (بطيئة) في موازير (51، 52، 54، 55).

الريشة 8/8 (المنزلقة) في موازير (51 53-).

الريشه 7 (المقلوبة) فى بدايات م (-53 55) - ونهايات م (-52 54).
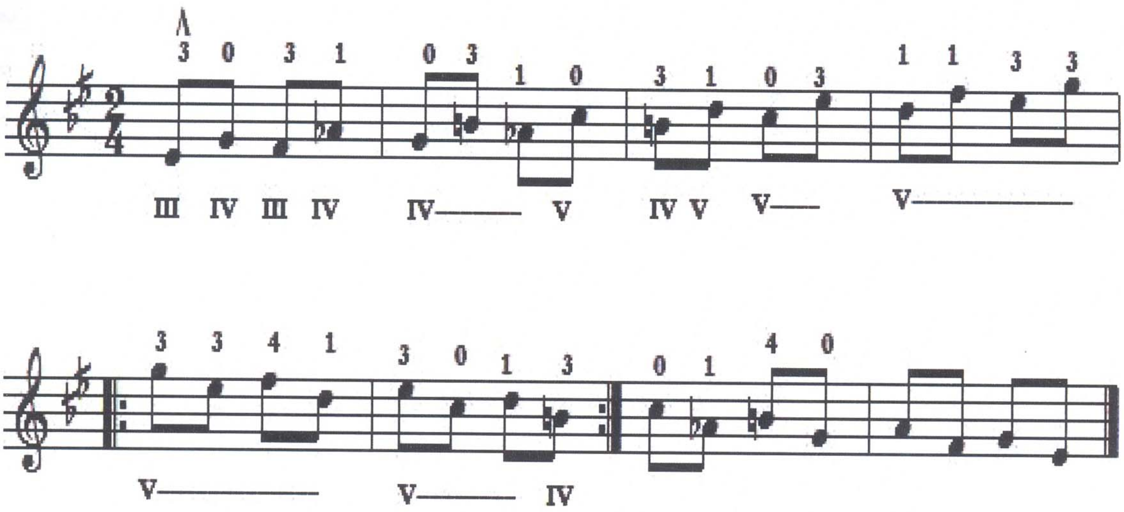
(اليد اليسرى):

يعتمد هذا الجزء على مهارة الانتقال السريع بين الأوضاع الثانى والخامس فى منطقة الجوابات مع إتقان عزف القفزات اللحنية المتعددة على مسافة ثالثة هابطة عن طريق مهارة Gliss .

تمرين رقم (1):

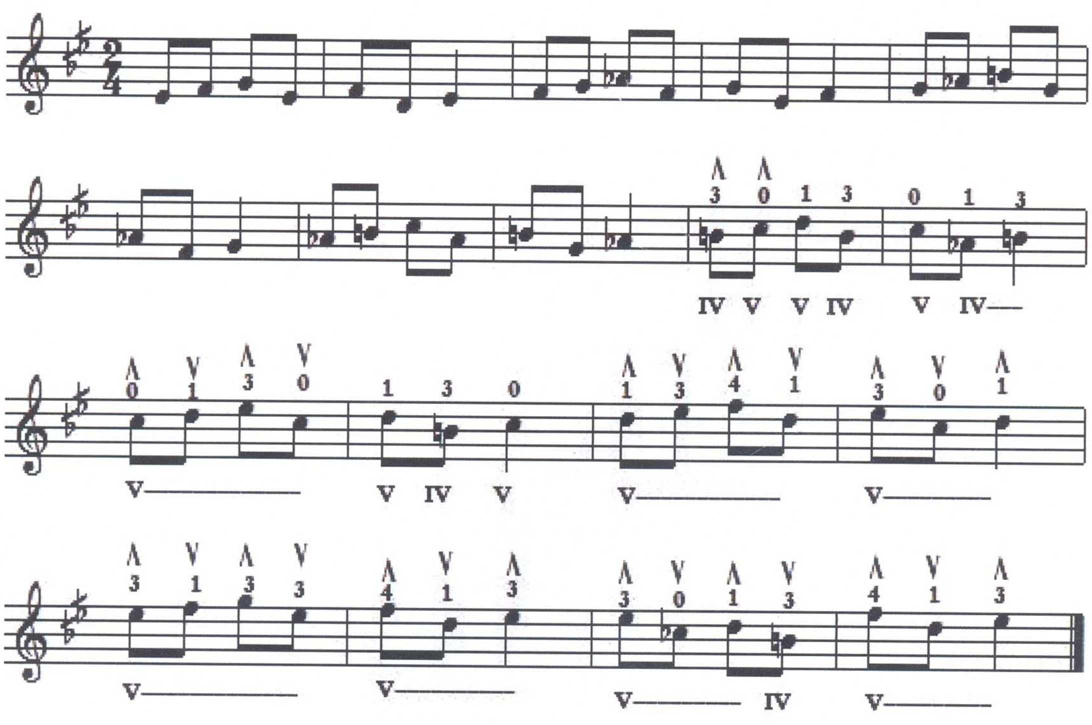
يهدف هذا التمرين إلى تدريب الطالب على القفزات اللحنية على مسافة (ثالثة) صعودا وهبوطا من

خلال مقام الهزام، بداية من درجة (السيكاه) إلى درجة (السهم) مع الالتزام بالترقيم الموضوع واستخدام للريشة الصاعدة والهابطة.
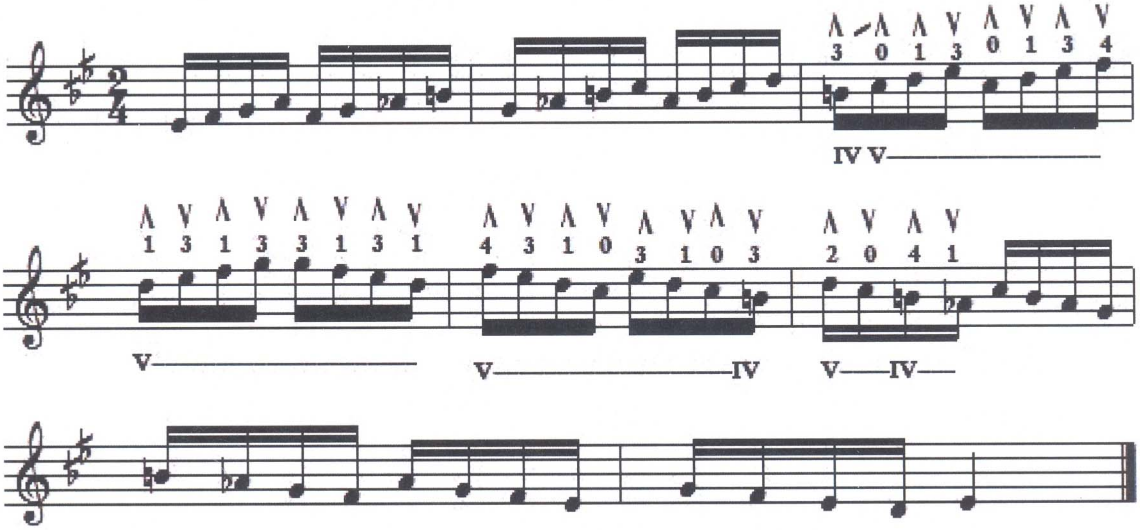


تمرين رقم (2):

يهدف هذا التمرين إلى تدريب الطالب على القفزات اللحنية على مسافة (ثانية – ثالثة) صعودا وهبوطا في منطقة الجوابات مع الالتزام بالترقيم الموضوع وزيادة السرعة تدريجيا.



تمرين رقم (3):

يهدف هذا التمرين إلى التدريب على الانتقال من الوضع الثاني إلى الوضع الخامس في منطقة الجوابات من خلال تسلسل سُلمي صاعد مع استخدام للريشة الصاعدة والهابطة. والالتزام بالترقيم الموضوع.



يتم تدريب الطالب على عزف جميع التمارين السابقة بسرعة بطيئة أولا حتى يتمكن من ضبط كل من هذه النغمات بدقة وثبات على آلة العود مع زيادة السرعة تدريجيا، والالتزام بالترقيم والريشة الموضوعة.

نتائج البحث

•بعد انتهاء الباحثة من اقتراح ووضع تدريبات تكنيكية لتذليل صعوبة أداء الخانة الرابعة لكلٍّ من:- سماعي عجم توفيق الصباغ وسماعي هزام محمد عبده صالح، رأت الباحثة أن مؤلفي العينة السالف ذكرها قد اهتموا بقالب السماعي وبالخانة الرابعة على وجه الخصوص حيث أضافا لها الكثير من المهارات العزفيه ذات الصعوبة الشديدة والانتقالات اللحنية السريعة في منطقة الجوابات والقفزات اللحنية المفاجئة التي تُظهر مهارة العازف وقدرته فى الانتقال السريع بين الأوضاع المختلفة.

وقد اهتمت بعرض ما تم إنجازه بالبحث الحالي:-

•إلقاء الضوء على مؤلفي قالب السماعي (عينة البحث).

•التعرف على قالب السماعي والصياغة اللحنية التي تُميزه عن غيره من القوالب الأخرى.

•الاهتمام بالتحليل المقامي والعزفي للعينة السابقة.

•توضيح الصعوبات التي قد تواجه بعض الدارسين عند عزف الخانة الرابعة من قالب السماعي (عينة البحث).

•وضع ترقيمات الهدف منها تسهيل عزف بعض الأجزاء السريعة الموجودة بالخانة الرابعة حتى يتمكن الطالب من الأداء بسلاسة ويسر.

•استخدام الأوضاع المختلفة لآلة العود للتغلب على أداء صعوبة الأجزاء المعزوفة في منطقة الجوابات.
•استعراض المهارات العزفية اللازمة لإتقان عزف الخانة الرابعة لقالب السماعي على آلة العود.
•التنوع في استخدامات الريشة المناسبة بمختلف أنواعها.
•وضع تدريبات متدرجة الصعوبة الهدف منها تدريب الطالب على تذليل ما يقابله من صعوبات أثناء أداء الخانة الرابعة من قالب السماعي (عينة البحث).

توصي الباحثة بالاهتمام بقالب السماعي بوجه عام والاستفادة من التقنيات والمهارات العزفية الموجودة بالخانة الرابعة في بعض المؤلفات علي وجة الخصوص.

وعلى الطالب أداء التدريبات التكنيكية المقترحة والتدريب المتواصل والجاد حتى يتمكن من الوصول إلى مستوى متقدم في الأداء بصفة عامة، وفي عزف تلك المؤلفات بصفة خاصة.

المـراجع

سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية- دار الكتب القومية- القاهرة-1984.

عبد العزيز محمد حسن : أسلوب أداء محمد عبده صالح في العزف على القانون مقارنة ببعض معاصريه- رسالة ماجيستير- المعهد العالى للموسيقى العربية- أكاديمية الفنون- القاهرة 1993.

مدثر أبو الوفا :دراسة مقارنة للأوضاع المستخدمة فى العزف على آلة العود عند بعض العازفين فى مصر - رسالة ماجيستير- غير منشورة- المعهد العالي للموسيقى العربية- أكاديمية الفنون- القاهرة. 2006

نبيل شوري : المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقى العربية- القاهرة- الطبعة الثانية- 1995 ص 34.
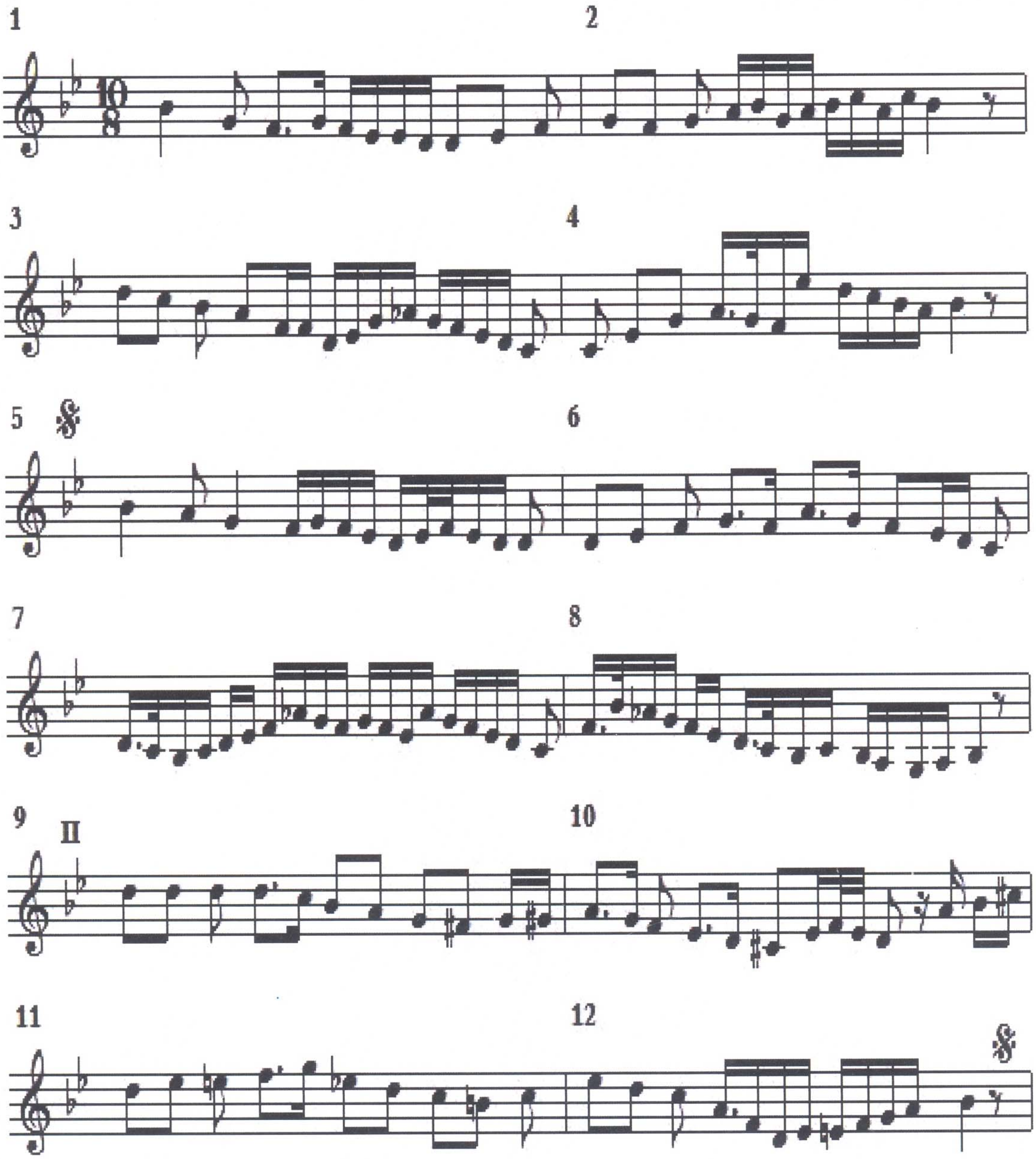
منتدي سماعي: كتاب مجموعة قطع موسيقية للأستاذ/ توفيق الصباغ- نوفمبر 2017.
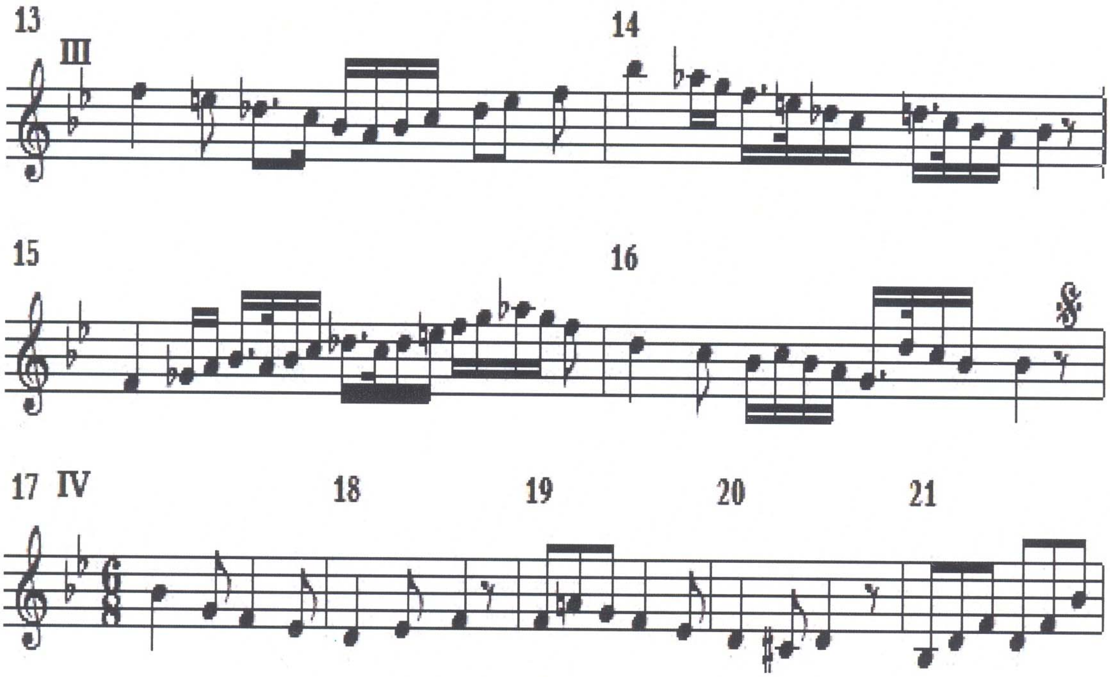
توفيق الصباغ : مجلة اكتشف سوريا- نوفمبر 2010.

الملاحق
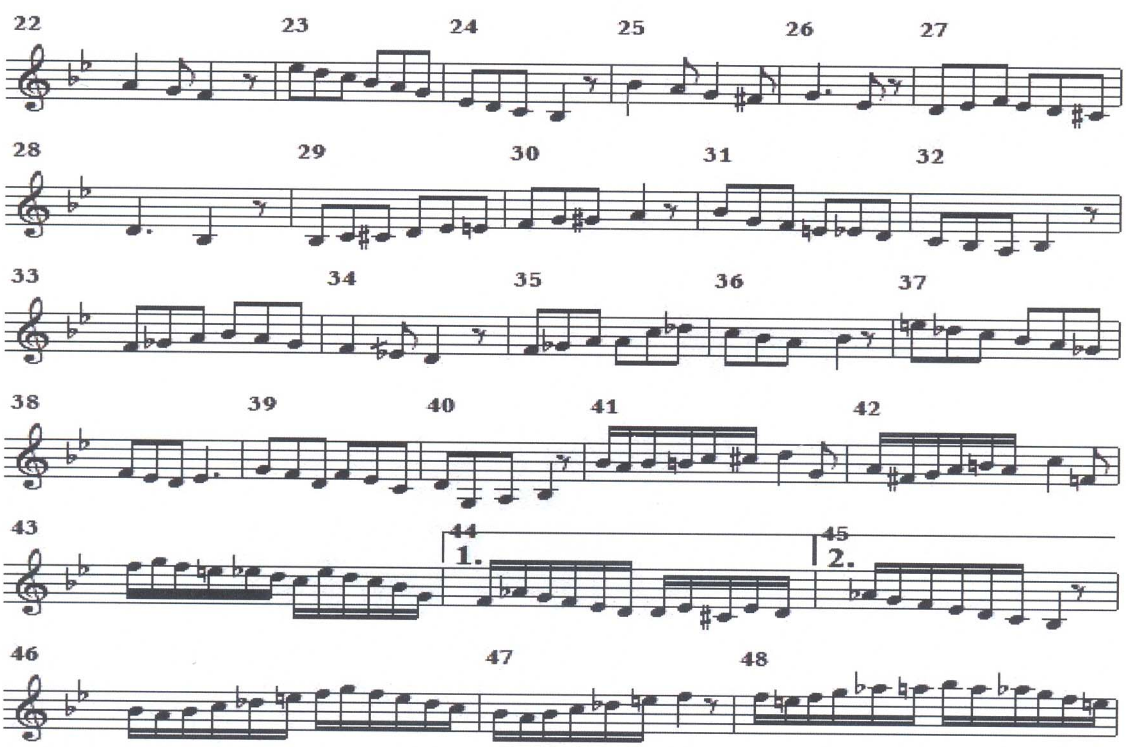
- سماعى عجم (توفيق الصباغ)
- سماعى هزام (محمد عبده صالح)

سماعى عجم (توفيق الصباغ)
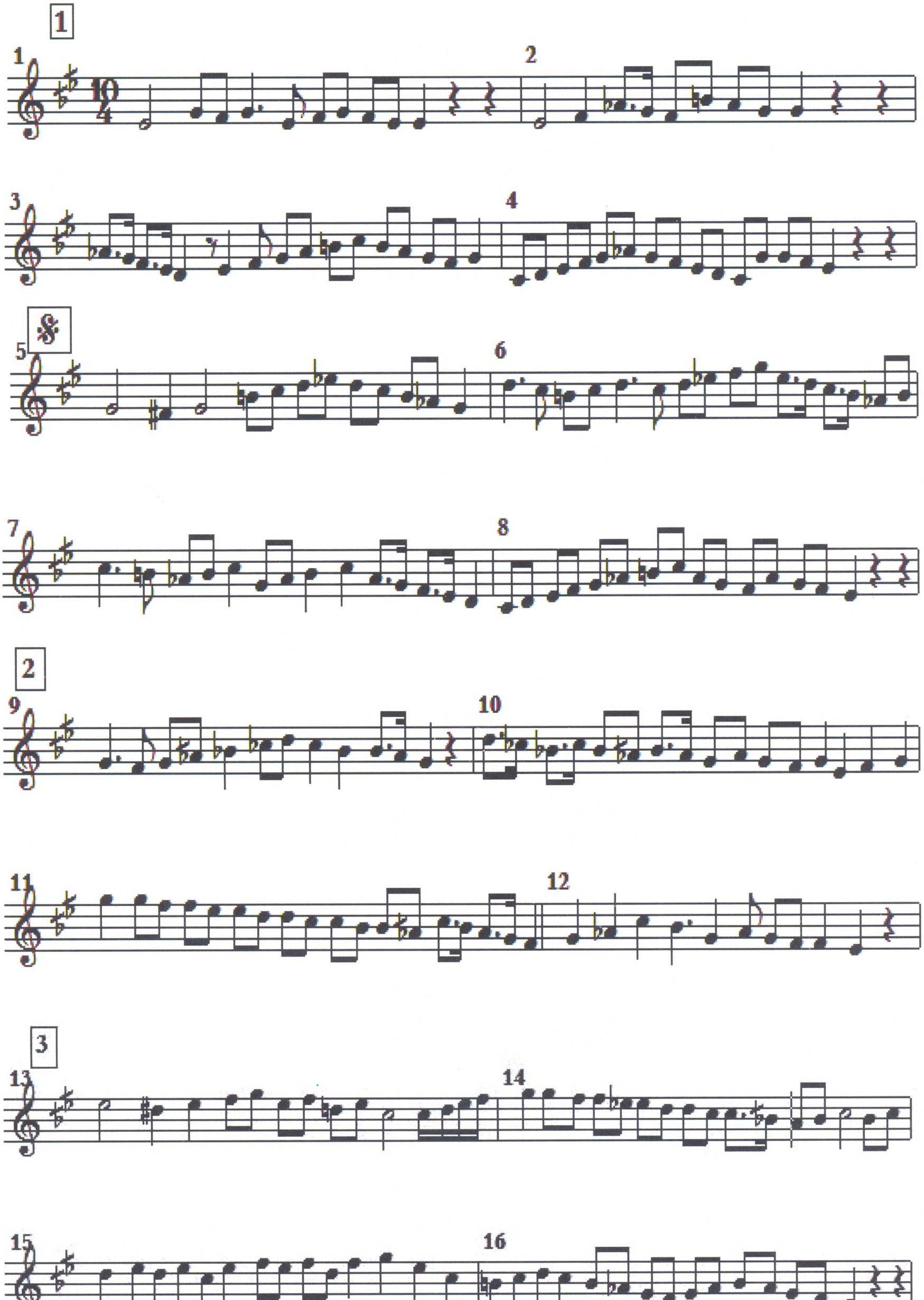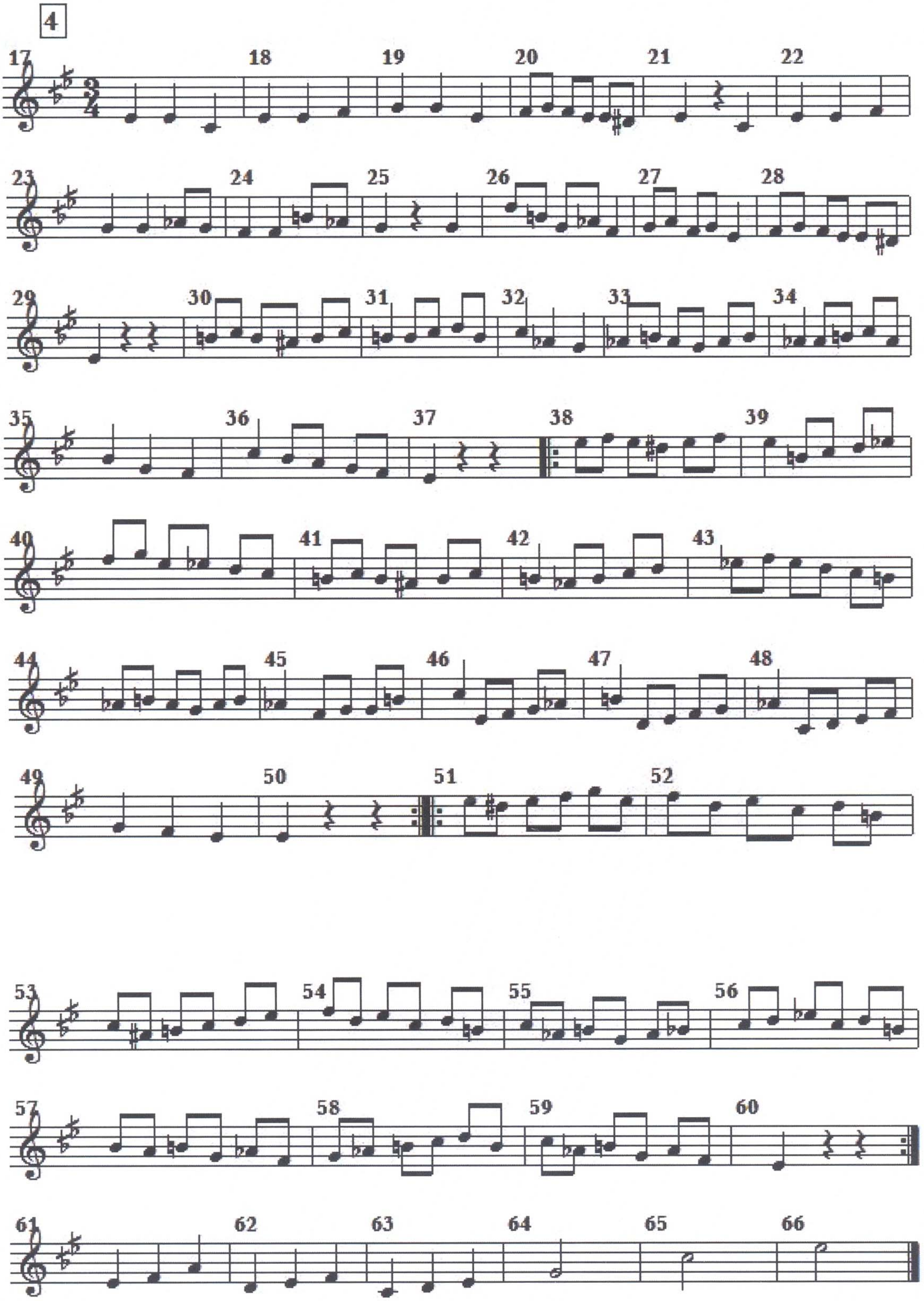




سماعى عجم (توفيق الصباغ) 2



سماعى هزام (محمد عبده صالح)



سماعى هزام (محمد عبده صالح)2



الهوامش

(1)نبيل شورى: المقدمة فى تذوق وتحليل الموسيقى العربية – القاهرة – الطبعة الثانية – 1995 ص 134.

(2)مدثر أبو الوفا: دراسة مقارنة للأوضاع المستخدمة فى العزف على آلة العود عند بعض العازفين فى مصر – رسالة ماجيستير – غير منشورة – المعهد العالى للموسيقى العربية – أكاديمية الفنون – القاهرة – 2006 ص –33 34.

(3)مدثر أبو الوفا: دراسة مقارنة للأوضاع المستخدمة فى العزف على آلة العود عند بعض العازفين فى مصر – مرجع سابق – ص 9.

(4)سهير عبد العظيم: أجندة الموسيقى العربية – دار الكتب القومية – القاهرة – 1984 – ص 88 ، 89.

(5)مدثر أبو الوفا : دراسة مقارنة للأوضاع المستخدمة فى العزف على آلة العود عند بعض العازفين فى مصر – مرجع سابق – ص 33/34.

(6)مدثر أبو الوفا : دراسة مقارنة للأوضاع المستخدمة فى العزف على آلة العود عند بعض العازفين فى مصر – مرجع سابق – ص 34.

(7)منتدى سماعى: مقال بعنوان كتاب مجموعة قطع موسيقية للأستاذ توفيق الصباغ نوفمبر 2007.

(8)مقال بمجلة اكتشف سوريا: توفيق الصباغ 2010.

(9)أسلوب أداء محمد عبده صالح فى العزف على القانون مقارنة ببعض معاصريه:عبد العزيز محمد حسن محمد على – رساله ماجيستير – أكاديمية الفنون – المعهد العالى للموسيقى العربية – القاهرة – 1993 – ص (32).

(10) أسلوب أداء محمد عبده صالح فى العزف على القانون مقارنة ببعض معاصريه:عبد العزيز محمد حسن محمد على ، مرجع سابق – ص 33 / 34 / 35 / 39 / 41.

*سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية – مرجع سابق ص 55.

الفن المعاصر

العدد 17/18

329

موسيقى

الاستفادة من مهارات الفنية للونجا

د.عصام جمعة

مقدمه

للموسيقى العربية التقليدية (غنائية وآلية) سحرها الخاص على كل محب وعاشق لهذا التراث العظيم الذي يمثل إبداعات لعظماء الموسيقيين.

ويتمثل هذا التراث الأساسي الراسخ لكل دارس للموسيقى العربية وأيضا للمتذوق لهذا الفن من أنواع الصيغ الموسيقية في الموسيقى العربية (السماعي البشرف واللونجا والقطع الوصفية والمارش). تمتاز الموسيقى الآلية ضمن الموسيقى العربية بحرفة التنقل بين المقامات واظهار قدرات العازفين وتوظيف أساليب التعبير التي تجعل من الأداء لونا خاصا ذي طابع عربي[1].

وقد وقع اختيار الباحث على " لونجا نهاوند (النيل القديم) من ألحان "عبده داغر" حيث تحظى هذه اللونجا بشهرة وحب لدى جمهور المستمعين من محبي تراث الموسيقى العربية وانتقلت خارج نطاق الحدود لكي تصل إلى العالمية.

مشكلة البحث:

لاحظ الباحث من خلال تدريس آلة العود بالمعهد العالي للموسيقى العربية ومن خلال عزفه لونجا نهاوند "النيل القديم" من تأليف عبده داغر أنها تحتوي على مهارت وتقنيات فنية يمكن أن تعمل على رفع مستوى أداء عازفي آلة العود وأن هذه التقنيات والمهارات لم تدرج ضمن المناهج الدراسية لمرحلة البكالوريوس حيث يُكتفى بتنفيذها عبر مشاريع الطلاب في جميع المراحل نظرا لصعوبة أدائها مما دعا الباحث إلى وضع تلك التقنيات والمهارات في صورة تدريبات لرفع مستوى الأداء.

هدف البحث:

تحسين مستوى الأداء الدارسي بمرحلة الدراسات العليا على آلة العود من خلال التدريبات المقترحة والمنبثقة من لونجا نهاوند.

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من أهمية آلة العود في الموسيقى العربية ومن محاولة للوصول إلى أسلوب منهجي يؤدي إلى إكساب الدارس كيفية التدريب على أداء بعض المهارات والتقنيات الفنية المنبثقة من لونجا نهاوند (النيل القديم) من تأليف عبده داغر، وأيضا إلقاء الضوء على تلك المؤلفات لكبار المبدعين لما لها من تأثير على فكر الدارسين وبدعمها الإبداع لديهم.

•الإطار النظري ويشمل:

-تعريف لقالب اللونجا.

-نبذة تاريخية عن المؤلف.

-المدونة الموسيقية للمقطوعة.

•نبذة عن قالب اللونجا في الموسيقى العربية(2):

اللونجا مصطلح تركي يعزف في نهاية الفواصل التركية والعربية، ويقال إن نشأة هذا القالب كانت في بلاد البَلقان ثم انتقل إلى تركيا وهو لون خفيف من أشكال التأليف الآلي في الموسيقى العربية. وتصاغ اللونجا عادة في ميزان ثنائي بسيط وسريع ($\frac{2}{4}$) أو ($\frac{4}{4}$) وقد يتغير قليلا فيمكن أن تصاغ في ميزان ثنائي مركب ($\frac{2}{8}$) وتتميز اللونجا بطابعها النشيط السريع حيث تكون مليئة بالانتقالات المفاجئة والقفزات اللحنية وتتكون من أربع خانات وتسليمة تتكرر بعد كل خانة، وأحيانا تكون مكونة من ثلاث خانات وتسليمة، وأحيانا يكون التسليم هو الخانة الأولى. من خصائص هذا القالب أنه يبرز مهارة وإمكانات العازف ومقدرته في الأداء(3).

•نبذة عن المؤلف (عبده داغر)(4):

ولد عبداالله المغاورى مصطفى الشهير بـ (عبده داغر) في التاسع من نوفمبر عام 1936 في محافظة

دمياط وانتقل إلى مدينة طنطا، مسقط رأس والده، وكان والده يمتلك ورشة لصناعة الآلات الموسيقية يدويا، وكان يقوم بتعليم الموسيقى للهواه بمدينة طنطا، تزوج عبده داغر وأنجب خمسة أبناء.

-تعليمه الفني:

تعلم عبده داغر الموسيقى على الرغم من معارضة والده واستطاع بفضل حسه المرهف وموهبته أن يعلم نفسه آلة "الكواترا" (*) وهو في سن السابعة وأن يلفت أنظار من حوله بسرعة إجادته لهذه الآلة مستفيدا من علم والده، وساعدته فطرته الموسيقية على النجاح، ثم جذبت انتباهه آلة الكمان الموجودة بمحل والده فأعطاها كل اهتمامه فكانت تلازمه في كل أوقاته. ومنذ كان عمره عشر سنوات، بدأ عبده داغر مساره الفني بالعمل مع الفرق الموسيقية بطنطا التي كانت مركزا فنيا لمنطقة الدلتا، وكان ذلك على عكس رغبة والده الذي رفض هذا التوجه فوجد عبده داغر طريقة إلى المعرفة الفنية خارج جدران بيت والده ضمن الفرق الموسيقية المختلفة التي كانت تصاحب الفنانين الشعبيين في الموالد ومؤدي القصائد والموشحات الدينية (المشايخ) التي جعلته صوفي النزعة، مستفيدا من مرافقتهم في الغناء من خلال تصوير المقامات على درجات مختلفة جعلته متمكنا من السيطرة على الآلة. فقد كان لكل هذه الخبرات أثرها على الشخصية الفنية لعبده داغر على الرغم من عدم تعلمه قراءة وكتابة النوتة الموسيقية.

-مراحل حياته الفنية:

في عام 1949 وفي سن الثالثة عشر من عمره حضر عبده داغر حفلا موسيقيا لعازف كمان أجنبي(كلاسيكي) فبهرته براعة الفنان والأشكال الموسيقية الغربية التي كان يجهلها آنذاك فاستوعب من خلالها أهم سمات العمل الكلاسيكي الذي استمع إليه وكانت هذه السمات في السلم الكروماتيكي (أنصاف التون) فكانت بداية تكوين رؤية موسيقية جديدة ألف بعدها مقطوعة موسيقية بعنوان (الشباب) غلب عليها هذا الطابع. وعندما بلغ سن الخامسة عشر عمل مع المطربة منيرة إبراهيم عازفا على آلة العود.

وفي عام 1952 ألف عبده داغر قطعة موسيقية بعنوان (ليالي زمان) لتعبر عن طابع الموسيقى في بداية القرن العشرين، وهي أشبه بقالب التحميلة ولكن بأسلوب مختلف يتضح فيه سمات عبده داغر الذي يجمع بين أصالة الموسيقى الشرقية وبراعة تقنيات الأداء الغربية.

في عام 1954 انتقل عبده داغر إلى القاهرة، وعمل في محل لصناعة الآلات الموسيقية مع صانع العود (محمود على) ومن خلال تواجده في ميدان العمل الموسيقي سُرعان ما اكتسب شهرة كبيرة في مجال العزف على آلة الكمان وعمل عازفا لآلة الكمان في إحدى خماسيات فرقة الإذاعة المصرية، وبعد ذلك التحق بالعديد من الفرق الموسيقية العربية الشهيرة في ذلك الوقت فعمل مع فرقة أم كلثوم واشترك معها في عدة حفلات وشارك في تسجيل بعض أغانيها، كما عمل بفرقة سيد محمد، وعطيه شرارة، والفرقة الماسية، وشارك في تسجيل بعض أغاني محمد عبد الوهاب، ومحمد الموجي، ومحمود الشريف.

وفي عام 1960 توقف عبده داغر عن العمل كعازف لفترة قصيرة واشتغل في تصليح الآلات الموسيقية ثم التحق بالعمل فى مسرح البالون عام 1962 كعازف في الفرقة الاستعراضية، كما عمل مع سليمان جميل مؤلفا موسيقيا ومقدما لبرامج للإذاعة والتلفزيون في برنامج خاص لكيفية أداء المقامات العربية وكانت إحدى أمنيات عبده داغر تكوين فرقة لموسيقى التراث، وعندما سمع ثروت عكاشة (وزير الثقافة الأسبق) ذلك اهتم وكلف كلا من شفيق أبو عوف (مدير مسرح البالون في ذلك الوقت) وعبده داغر والمؤلف الموسيقي عبد الحليم نويرة بتكوين فرقة موسيقية فبدأوا بتكوين أول فرقة للموسيقى العربية لتقديم التراث وكان ثروت عكاشة وسمحة الخولي يقومان بالإشراف على الفرقة بنفسيهما فقدموا أعمال (محمد عثمان، وكامل الخلعي، وسيد درويش، وسلامة حجازي) لإحياء موسيقاهم من جديد، وكان عبده داغر يتميز بالبراعة الفائقة بالتقاسيم والارتجالات ولا يُباري في هذا المجال لذلك فقد استمر مع الفرقة كعازف منفرد (سوليست).

وأثناء عمل عبده داغر في مسرح البالون كان عبد الحليم على (عازف كمان وقائد) وحسين جنيد (عازف كمان وقائد) وبعض العازفين الذين يعملون في مسرح البالون يلتفون حول عبده داغر لسماعه أثناء البروفات ويندهشون للتقنية العالية في أداء عبده داغر لمؤلفاته حتى قالوا إنه "شكل جديد في الموسيقى العربية لا يستطيع أداءه عازف آخر" ولذلك اقترحوا أن يبدأ عبده داغر بتدريب جيل موسيقي من خريجي المعاهد والعازفين، ومن هنا بدأت الورش الفنية التي كان يقيمها في منزله على شكل صالونات الموسيقى العربية القديمة منذ بداية عام 1964 لكل من يريد أن يتعلم الموسيقى بشكل ودي ليس على آلة الكمان فقط ولكن على باقي آلات التخت متأثرين بأسلوب أدائه.

كوّن عبده داغر العديد من الفرق الموسيقية التي كانت تصاحب المطربين (كارم محمود وعبد العزيز محمود وشفيق جلال) وكانت الفرق تتكون من 10 أو 12 فردا.

وإلى جانب عمل عبده داغر كعازف على آلة الكمان، فقد ألف ما يقرُب من عشرين عملا من المؤلفات الموسيقية مثل (لونجا نهاوند، سماعي كرد والمشربية ونداء ولونجا عجم والنيل ورقصة الهدهد وسامبا داغر(5) ومقطوعة الشباب والريشة والكمان ومقطوعة مدى ولونجا نهاوند (النيل القديم) وأخناتون والمحمدية وسماعي شوري وليالي زمان وغيرها....).

•كيفية وصوله للعالمية:

التقى عبده داغر بصحفي ألماني عام 1991 عن طريق حضوره لحفلات عبده داغر فسجل مؤلفاته وعزفه، وبعد عودته إلى بلاده عرض هذا الصحفي الأشرطة المسجل عليها للأكاديمية الموسيقية بألمانيا فأعجبوا بعزفه ومؤلفاته وأرسلوا إليه وفدا كاملا فسافر معهم وأحيا عدة حفلات فأطلقوا عليه لقب (ملك موسيقى الجاز العربي في العالم) ومن هنا بدأ مشواره مع الجوائز والمهرجانات العالمية. وفي العام الثاني أنتجت ألمانيا فيلما تسجيليا عن حياة عبده داغر وأعماله (بوصفه رائدا من رواد الموسيقى المصرية) وعُرض الفيلم في مهرجان شيكاغو للموسيقى وحصل الفيلم على الجائزة الذهبية عام 1992 (6).

ثم قام التلفزيون الفرنسي بتصوير فيلم روائي طويل عن حياة عبده داغر حصل مخرجه على الجائزة الذهبية من مهرجان كاليفورنيا.

وفي عام 1993 سافر عبده داغر إلى أكاديمية "شتوتجارت" ثم "هانوفر" ثم "برلين" في ألمانيا لتعليم الأساتذة والطلاب أسلوب موسيقاه.

احتفلت به النمسا على طريقتها الخاصة فأنتجت له اسطوانة (CD) نفذت منها ثلاث طبعات(ثلاثمائة ألف نسخة) في أقل من 30 يوما.

ثم استعانت به الولايات المتحدة الأمريكية بعد ذلك ليكون ممثلا للموسيقى الشرقية وطبعت مؤلفاته في كتاب يسمى "فن الموسيقى المصرية الحديثة العربية الصوفية" ليوضع كمنهج يُدرّس في أمريكا وأوربا وكندا وآسيا.

أصدرت جامعة ميونخ عدة كُتيبات تحمل قصة عبده داغر وبعض أعماله وقد تُرجمت هذه الكُتيبات باللغة العربية.

في عام 2006 قام عبده داغر بعقد اتفاق مع المؤسسة الثقافية السويسرية بروهلفتسيا بعمل مشروع فني موسيقي بين مؤلفين موسيقيين مصريين وسويسريين وكذلك عازفين من الجنسيتين، وذلك لتدريب العازفين على عزف موسيقى عبده داغر من خلال ورش عمل تقام في البلدين في إطار مشروع يسمى (الصبر جميل).

•الجوائز والشهادات التي حصل عليها:

-عام 1996 أقام مركز الهناجر للفنون حفلا لعبده داغر بعنوان "ابتهالات موسيقية للفنان عبده داغر".

-عام 1999 حصل عبده داغر على الجائزة الأولى في مهرجان موسيقى الشعوب في هولندا وقد طبعت مؤلفاته ومعزوفاته في هذا المهرجان.

-في عام 2000 نال عبده داغر شهادة تقدير من مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة.

•رحلاته الفنية:

-قام عبده داغر بالعديد من الجولات الفنية.

-تلقى عبده داغر دعوة للاشتراك في العديد من المهرجانات الموسيقية في كل من النمسا وهولندا وسويسرا، ثم زار أكاديمية الموسيقى بألمانيا والتي كانت تحتفظ بتسجيلاته بداية من عام 1992.

-في عام 1995 دعي عبده داغر للمشاركة في مهرجان (نانت) بفرنسا.

-في عام 1995 دعي عبده داغر من قبل وزارة الإعلام والثقافة القطرية لإحياء أمسية ثقافية عن عبده داغر.

-في عام 1998 و1999 دعي عبده داغر من المجلس الثقافي الألماني في ميونخ لإحياء حفل مقام للموسيقى العربية.

-في عام 1997 دعي عبده داغر لإقامة حفل موسيقي في إيطاليا.

-في عام 1998 شارك في مهرجان بليجيكا.

-في عام 1999 أقام عبده داغر حفلا موسيقيا في إسبانيا.
-في عام 2000 دعي من خلال مهرجان المدينة بتونس الذي يقام في شهر رمضان.
-شارك في مهرجان اليونان عام 2002.
-في عام 2004 دعي عبده داغر لتونس من قبل وزارة الإعلام لإقامة حفل موسيقي.
-في عام 2006 قام بعمل عدة حفلات في المؤسسة الثقافية السويسرية.

•حفلاته الموسيقية في مصر ومنها:
-أقام حفلة في مركز الهناجر للفنون بعنوان (ابتهالات موسيقية لعبده داغر) عام 1996.
-أقام حفلة موسيقية لمهرجان الموسيقى العربية بدار الأوبرا المصرية بالقاهرة عام 1997.
-أقام العديد من الحفلات لساقية الصاوي.
-أقام عديدا من حفلات ليالي رمضان في بيت الهراوي.
-أقام حفلا للموسيقى العربية في المتحف المصري حضرها العديد من الجاليات الأجنبية.
-أقام حفلة من مهرجان القلعة عام 1999.
-شارك بفرقته الخاصة في افتتاح مكتبة الإسكندرية ومعهد الموسيقى العربية بالقاهرة بعد تجديده.
-أقام حفلة بدار الأوبرا المصرية عام 2003.
-أقام العديد من الحفلات داخل مصر حتى عام 2007.

•أهم أعماله:
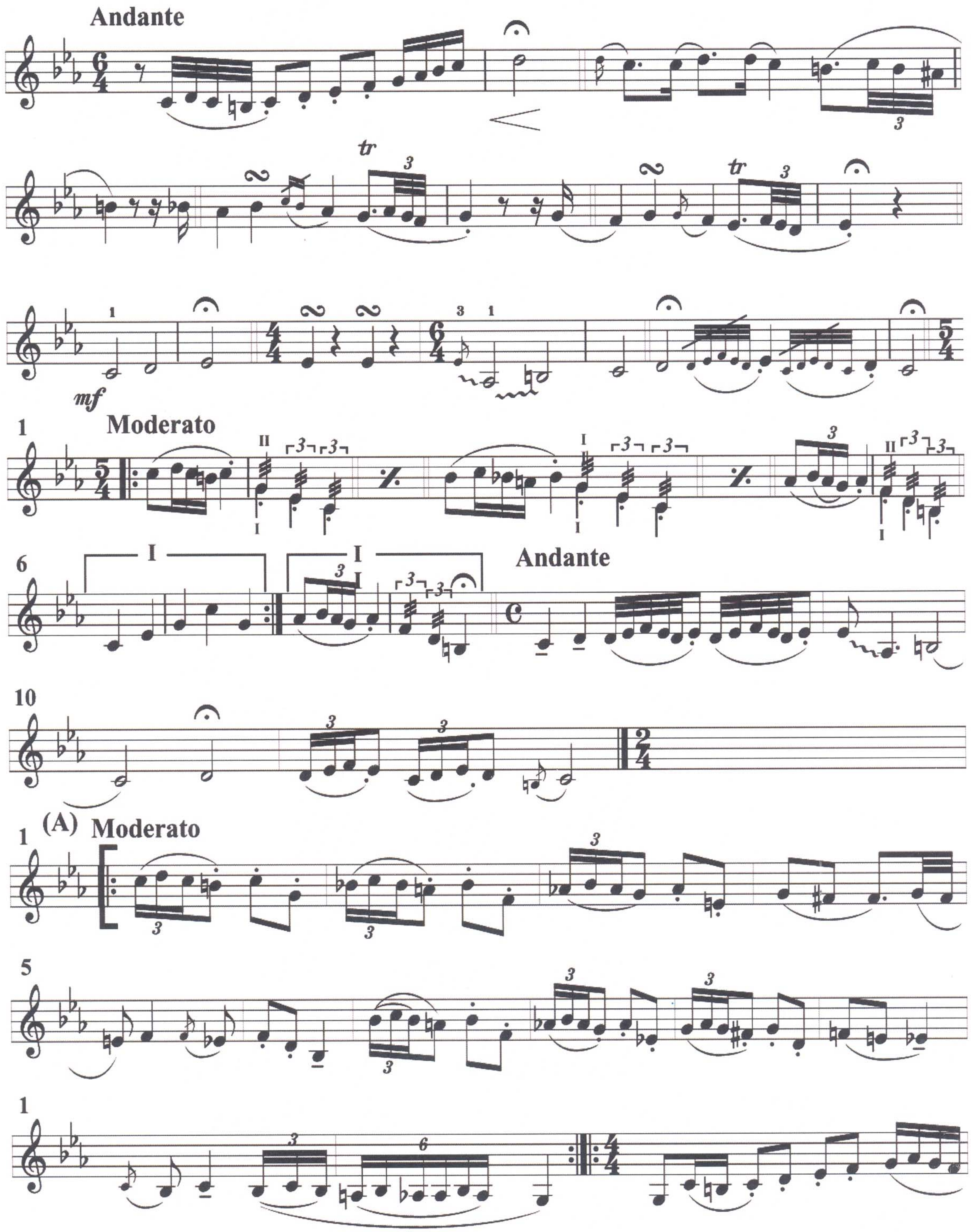
(مقطوعة الشباب، ومقطوعة ليالي زمان، ولونجا نهاوند، ولونجا النيل القديم ومقطوعة النيل، وسماعي كرد يكاه، وسماعي شوري، ولونجا عجم، ومقطوعة الهدهد، ومقطوعة نداء، ومقطوعة المشربية، ومقطوعة بنت الحتة، ومقطوعة مدى ومقطوعة أخناتون، ومقطوعة سامبا داغر، ومقطوعة الريشة والكمان، ومقطوعة الليلة المحمدية).

-الإطار التطبيقي ويتضمن:

•أولاً: المدونة الموسيقية الخاصة بلونجا نهاوند (النيل القديم).
•ثانيا: عناصر أساسية لتحليل المدونة.
•ثالثا: أساليب التعبير المستخدمة في لونجا نهاوند (النيل القديم).
•رابعا: التدريبات المقترحة المنبثقة من لونجا نهاوند (النيل القديم).
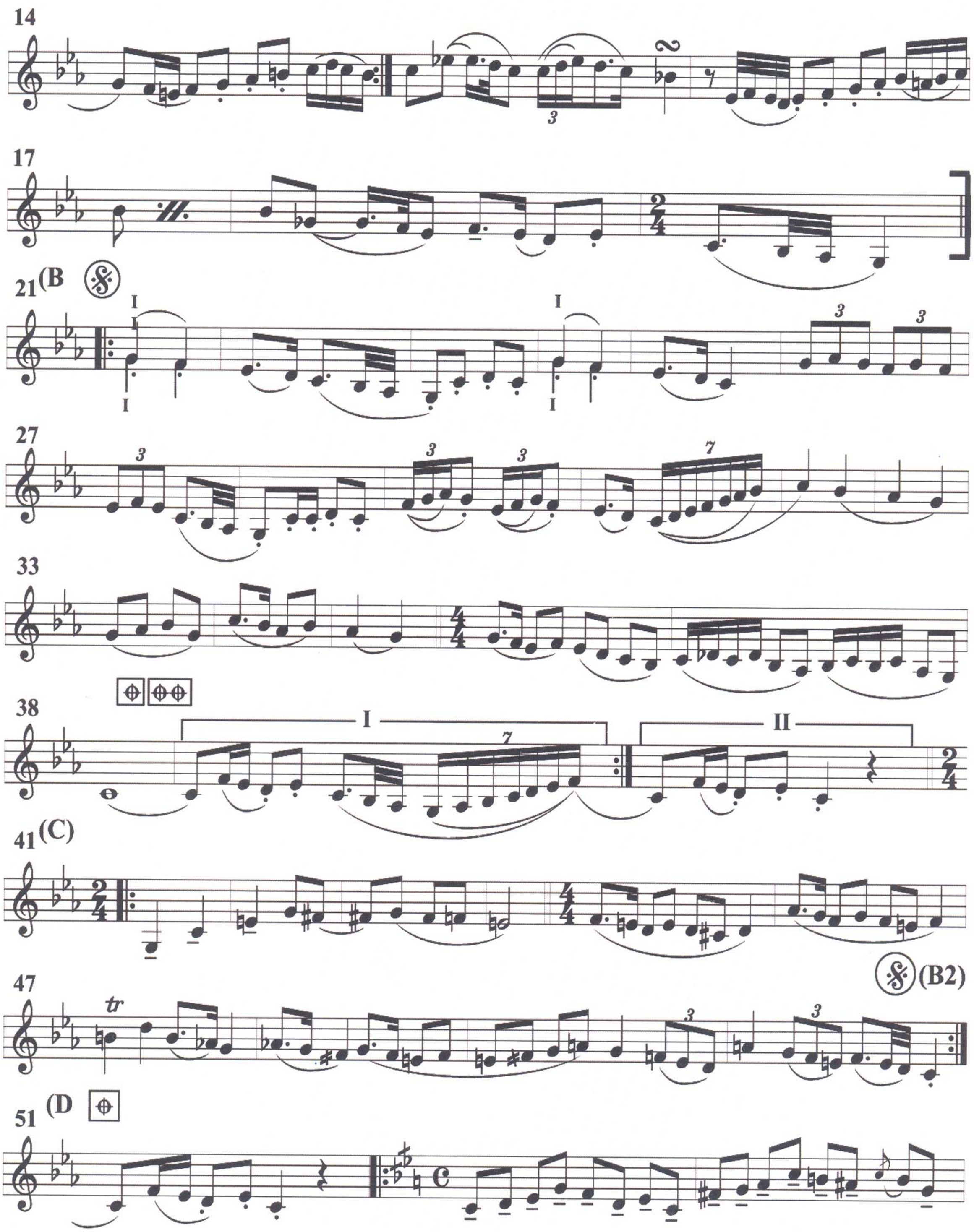
أولا: (المدونة الموسيقية)

لونجا نهاوند "النيل القديم"
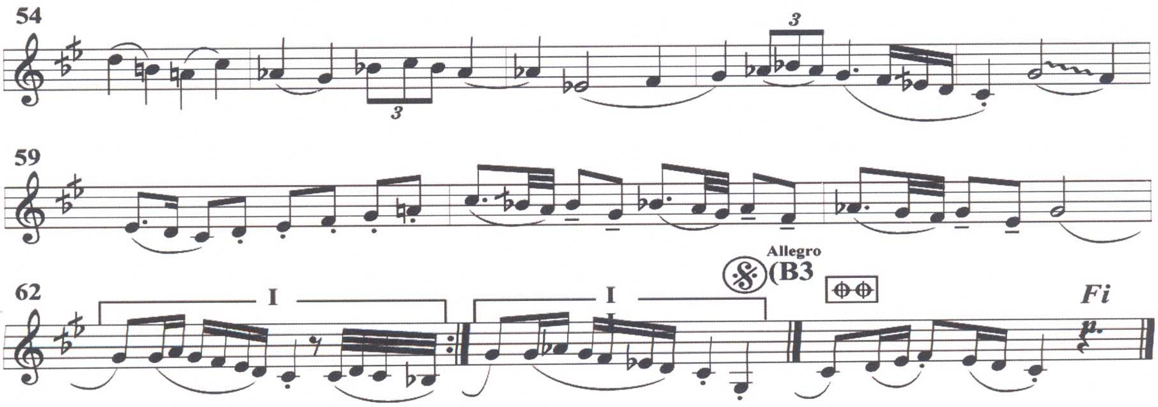


تابع

لونجا نهاوند " النيل القديم "



تابع

لونجا نهاوند "النيل القديم"



ثانيا: عناصر أساسية لتحليل المدونة وتشمل:

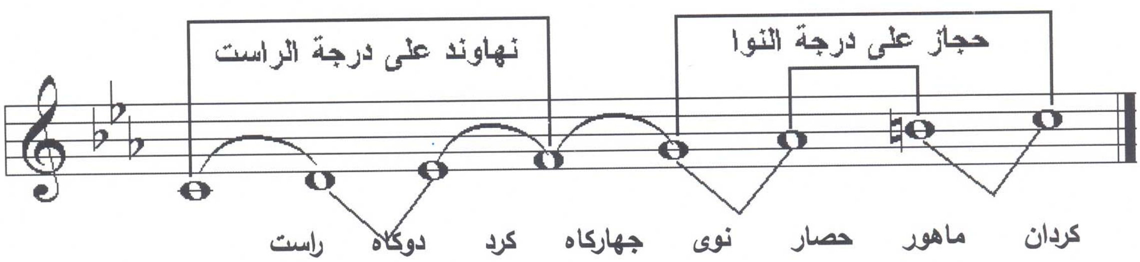
- (المقام- القالب- الميزان- السرعة- الضروب- المساحة الصوتية).
- التحليل العام.
- التحليل المقامي.
- التقنيات المستخدمة في اللونجا.

تحليل لونجا "النيل القديم"

- بيانات العمل:

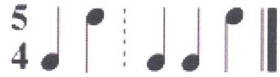
القالب: قالب اللونجا.

المقام: مقام نهاوند على درجة الراست.



شكل رقم (1) يوضح مقام نهاوند على درجة الراست (دو)

الميزان: (6/4 ، 4/4 ، 5/4 ، 2/4 ، 4/4) .
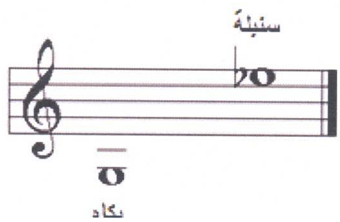
الضروب : أقصاق تركي 

فوكس 

الدويك مقسوم 

السرعة: المقدمة بطيء (Andante)، ثم معتدل (Modrato)، واللونجا في زمن معتدل (Modrato) ثم سريع (Allegro).

المساحة الصوتية:



الصيغة: ($A - B - C - B - D_2 - B_3$) صيغة (الريتونيللو).

- **التحليل العام:**

مقدمة موسيقية: في مقام نهاوند على درجة الراست (دو) مكونة من:

– **الجزء الأول:** أداء منتظم دون إيقاع في ميزان ($\frac{6}{4}$) يتخلله ميزان ($\frac{4}{4}$).– **الجزء الثاني:** أداء منتظم مع استخدام الإيقاع في ميزان ($\frac{5}{4}$) من (م١ : م٧).

– **الجزء الثالث:** أداء منتظم دون إيقاع في ميزان ($\frac{4}{4}$) وهو إعادة لنهاية الجزء الأول.

الخانة الأولى (A): من (م١ : م٢٠) في مقام نهاوند على درجة الراست (دو) مقسمة إلى جزئين:

– **الجزء الأول:** من (م١ : م١٢) في ميزان ($\frac{2}{4}$) فوكس.

– **الجزء الثاني:** من (م١٣ : م٢٠).

من (م١٣ : م١٩) في ميزان ($\frac{4}{4}$) و(م٢٠) في ميزان($\frac{2}{4}$) فوكس.

التسليم (B): من (م٢١ : م٤٠) في مقام نهاوند على الراست (دو) مكونا من جزئين:

– **الجزء الأول:** من (م٢١ : م٣٥) في ميزان ($\frac{2}{4}$) فوكس.

– **الجزء الثاني:** من (م٣٦ : م٤٠) في ميزان ($\frac{4}{4}$) وهو جزء يعاد بعد كل خانة يشار إليه بعلامة (𝄋) السنيو.

الخانة الثانية (C): من (م٤١ : م٥٠) في مقام الجهاركاه السلطاني (الشوق أفزا) على درجة الراست (دو) مع الميل لإظهار جنس صبا على درجة البوسليك (مي ♮) مكونة من جزئين:

– **الجزء الأول:** من (م٤١ : م٤٤) في ميزان ($\frac{4}{4}$) .

– **الجزء الثاني:** من (م٤٥ : م٥٠) في ميزان ($\frac{2}{4}$)، ثم يعاد الجزء (B) ويسمى (B_2) و(م٥١) تكرار (م٤٠) .

الخانة الثالثة (D): من (م٥٢ : م٦٣) في مقام راست على درجة الراست (دو)، و(م٦٣) الرجوع للمقام الأصلي نهاوند على درجة الراست (دو) وذلك في ميزان ($\frac{4}{4}$)، ثم يعاد الجزء (B) ويسمى (B).

(م٦٤) في مقام نهاوند على درجة الراست (دو) وهي قفلة اللونجا.

<u>التحليل المقامي:</u>

المقدمة الموسيقية في المقام الأساسي مقسمة إلى أربعة أفكار:

<u>الفكرة الأولى:</u> أداء حر يبدأ بأناكروز لدرجة الراست (دو) مع لمس درجة (سى) كوشت وتنتهي بالركوز على درجة المحير (رى١) في صيغة سؤال.

ثم يبدأ من درجة الكردان (دو ١) مع لمس نغمة (سى) ماهور (لا #) عجم وتنتهي بالركوز على درجة (مى b) كرد باستخدام أسلوب التتابع Sequence على هيئة تآلف مفرط أربيج) هابط في صيغة جواب.

<u>الفكرة الثانية:</u> أداء حر يبدأ من درجة الراست (دو) ويلمس درجة (سى) كوشت ودرجة (لا قرار حصار) جنس (حجاز على اليكاه) منتهيا بالركوز على درجة الراست (دو) لتأكيد مقام نهاوند ذو الحساس.

<u>الفكرة الثالثة:</u> أداء منتظم يبدأ من م١ : م٧ في ميزان $\frac{5}{4}$ باستخدام الإيقاع، وذلك في مقام نهاوند ذو الحساس مع الركوز على درجة (سى) كوشت على شكل تتابع لحني هابط من م١ : م٥ ثم على شكل تآلفي مفرط (أربيج) صاعد وذلك فى م٦ ، م٧ ، تكرار لـ م٥.

<u>الفكرة الرابعة:</u> أداء حر وهو تكرار للفكرة الثانية.

<u>الخانة الأولى A:</u> من م١ : م٢٠ في مقام نهاوند ذو الحساس مقسمة إلى ثلاث جمل قصيرة يتخللهم قنطرة:

الجملة الأولى: من م١ : م٦ في مقام عجم مع لمس درجة (سى) ماهور، و(لا) حسينى، (مى) بوسليك، و(فا #) حجاز في صيغة سؤال.

الجملة الثانية: من م٧ : م١٢ في مقام كرد على اليكاه مع لمس درجة (لا) حسيني، (فا #) حجاز، (مي) بوسليك، (لا) عشيران في صيغة جواب وذلك في ميزان فوكس.

قنطرة: من م١٣ : م١٤ في مقام نهاوند ذو الحساس في ميزان $\frac{4}{4}$ وحدة كبيرة وهى قنطرة تربط بين الجملة الثانية والثالثة.

الجملة الثالثة: من م١٥ : م٢٠.

من م١٥ : م١٨ في مقام عجم على الكرد.

م١٥ : م١٦ في صيغة سؤال وجواب.

م١٧ : م١٨ تكرار لـ م١٥ : م١٦.

ومن م١٩ : م٢٠ مقام كرد على اليكاه.

ومن م١٥ : م١٩ في ميزان $\frac{4}{4}$ مقسوم وتنتهي الجملة لمازورة ٢٠ في ميزان $\frac{2}{4}$ لإيقاع فوكس.

التسليم B: من م٢١ : م٤٠ في مقام المقام الأساسي مقسمة إلى أربع عبارات:

العبارة الأولي: من م٢١ : م٢٥ وهى عبارة مطولة في المقام الأساسي.

العبارة الثانية: من م٢٦ : م٣٠ وهى عبارة مطولة في المقام الأساسي.

وهى تكرار لـ م٢١ : م٢٥ مع تغير الشكل الإيقاعي كنوع من الزخرفة وتنتهي باستخدام شكل سلمى صاعد (Sequence) سباعي، وذلك في م٣٠[٢] وهى وصلة تربط بين العبارة الثانية والثالثة.

العبارة الثالثة: من م٣١ : م٣٥ وهى عبارة مطولة فى جنس كرد على النوا والثلاث عبارات السابقة فى ميزان $\frac{2}{4}$ فوكس فى صيغة سؤال.

العبارة الرابعة: من م٣٦ : م٣٩ فى المقام الأساسى مع لمس نغمة (رى) زيركولا و(دو) كوشت مستخدما شكلا سلميا صاعدا رباعيا لإعادة التسليم مرة

أخرى مع الانتهاء بمازورة ٤٠ بدلا من م٣٩ وذلك في ميزان $\frac{4}{4}$ وحدة كبيرة في صيغة جواب.

الخانة الثانية C: من م٤١ : م٥٠ فقرة موسيقية فى مقام تبريز مع الميل لإظهار مقام جهاركاه سلطاني حتى م٤٧ مع لمس نغمة (فا #) حجاز ولمس درجة (دو #) زيركولا وفى م٤٨، م٤٩ جنس صبا على درجة البوسليك (مي) وذلك بلمس نغمة (فا) نم حجاز.

م٥٠ جنس عجم على الراست لإنهاء الخانة وذلك بتأكيد مقام التبريز.

ويستخدم ميزان $\frac{2}{4}$ فوكس من م٤١ : م٤٤.

ومن م٤٥ : م٥٠ يستخدم ميزان $\frac{4}{4}$ وحدة كبيرة.

ثم يعاد الجزء B ويسمى B2 وينتهى في م٥١.

الخانة الثالثة D: من م٥٢ : م٦٠ في مقام الراست مقسمة إلى عبارتين مطولتين.

العبارة الأولى: من م٥٢ : م٥٦^١ عبارة مطولة.

من م٥٢، م٥٣ مقام راست ماهور مع لمس نغمة (فا #) حجاز ونغمة (لا #) عجم على إيقاع السنباطي.

م٥٤ على إيقاع المصمودى الكبير من م٥٤/١ : م٥٤/٤ جنس عجم على النوا.

من م٥٤^٥ م٥٧^٧ مقام نهاوند كردى منتهيا من م٥٥^٨ : م٥٦^١ بجنس راست على الراست للعودة للمقام الأساسي للخانة مقام (الراست).

العبارة الثانية: من م٥٦^٢ : م٦٠ عبارة مطولة في مقام الراست مع لمس درجة (سى b) عجم ودرجة (لا b) حصار ثم تعاد الخانة مرة أخرى منتهيا فى م٦٠ بدلا من مازورة ٥٩ في مقام نهاوند كردى للعودة إلى المقام الأساسي مع العودة في مازورة ٥٧ إلى إيقاع السنباطى ثم يعاد التسليم B ويسمى B3 وينتهي بمازورة ٦١ في المقام الأساسي وهو نهاوند على درجة الراست وهى قفلة اللونجا.

- **التقنيات المستخدمة فى لونجا "النيل القديم":**

- **تقنيات اليد اليمنى:**

استخدم المؤلف عدة تقنيات منها:

- تقنية الأداء المتصل (Legato) والقوس المتصل المنتهي بنغمة منفصلة.
- تقنية الأداء المتقطع (Stacato) على أشكال إيقاعية مختلفة.
- تقنية الترعيد (Tremello) وذلك في المقدمة الموسيقية.

- **تقنيات اليد اليسرى:**

استخدم عدة حليات منها:

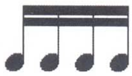
- الموردنت الرباعي (Mordante)، الزغردة (Trill)، الجربتو (Gurbetto)، موردنت مزدوج (Double Mordante)، أتشيكاتورا (Atchiacatura)، حلية خماسية أشبه بالموردنت، استخدم تقنية التزحلق (Glissando) صعودا وهبوطا بين النغمات واستخدم تقنية الاهتزاز (Vibrato) وذلك في المقدمة الموسيقية على النغمات الطويلة.
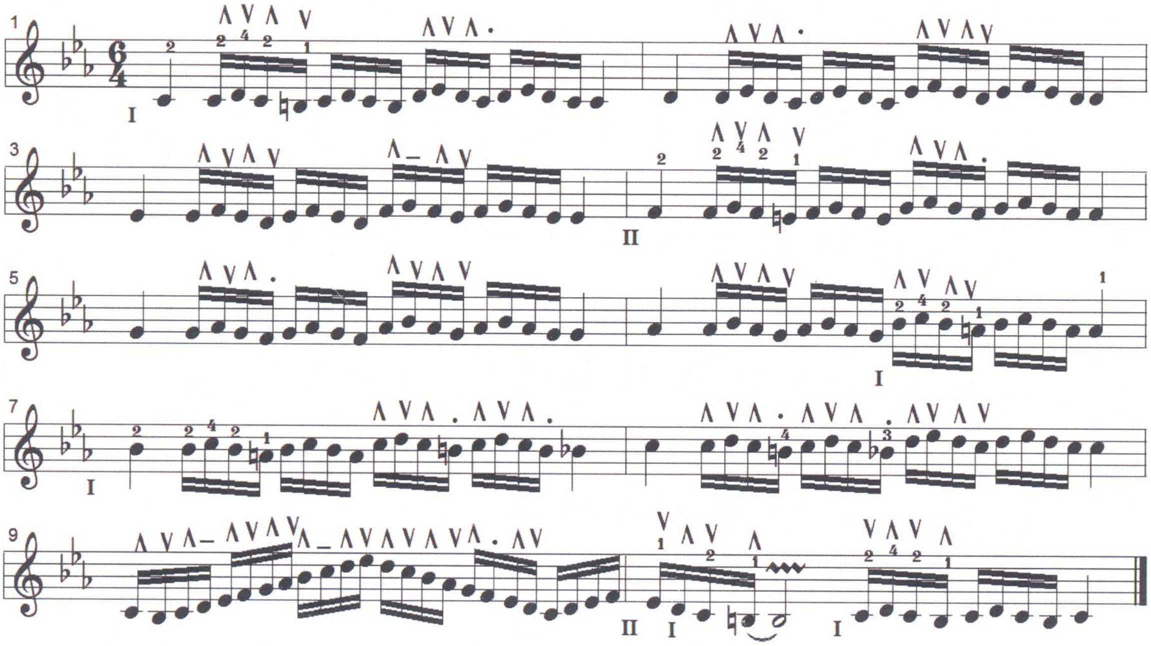
- **ثالثا: أساليب التعبير المستخدمة في لونجا "النيل القديم":**

- استخدم المؤلف أسلوب التعبير متوسط القوة (mf) في أداء اللونجا مع استخدامه لأسلوب الخفوت (p) في بعض الأحيان.
- استخدامه لعلامة (إطالة زمن النغمة) (Crona) وذلك في المقدمة فقط.

- **رابعا: التدريبات المقترحة المنبثقة من لونجا نهاوند (النيل القديم):**

(التمرين الأول)

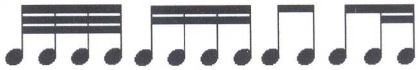
للتدريب على مهارة أداء كل من الشكل الإيقاعي () على مسافات مختلفة مع أداء بعض الدرجات اللحنية العارضة في عشر موازير لحنية.
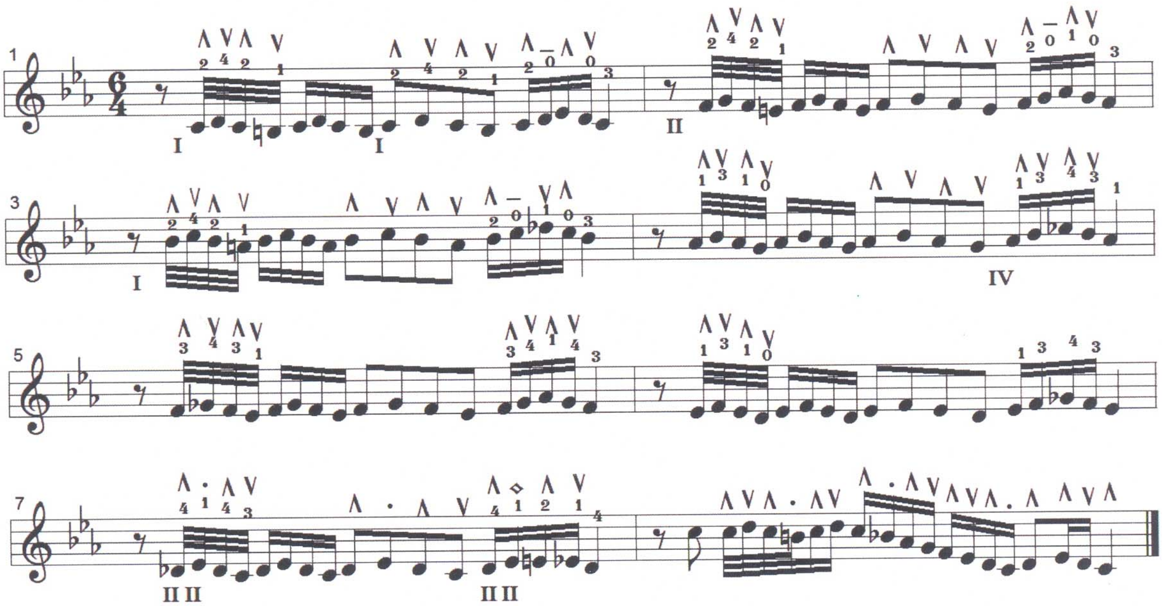


خطوات يجب اتباعها:

- يبدأ التدريب على التمرين في سرعة متوسطة وتتزايد السرعة مع تكرار أداء التمرين.
- تعزف كل مازورتين متعاقبتين سويا، على سبيل المثال تعزف م(١) مع م(٢) ثم تعزف م(٢) مع م(٣).
- يراعى الاهتمام خلال الانتقال بجودة انضباط النغمات على المواقع.
- يعزف التمرين مع مُراعاة تنفيذ أساليب أداء اليدين والحليات وأساليب الظلال والتعبير.

(التمرين الثاني)

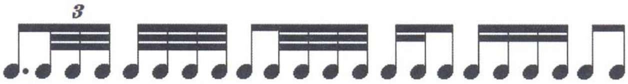
للتدريب على مهارة أداء كل من الأشكال الإيقاعية () على مسافات مختلفة مع أداء بعض الدرجات اللحنية العارضة في ثماني موازير لحنية.
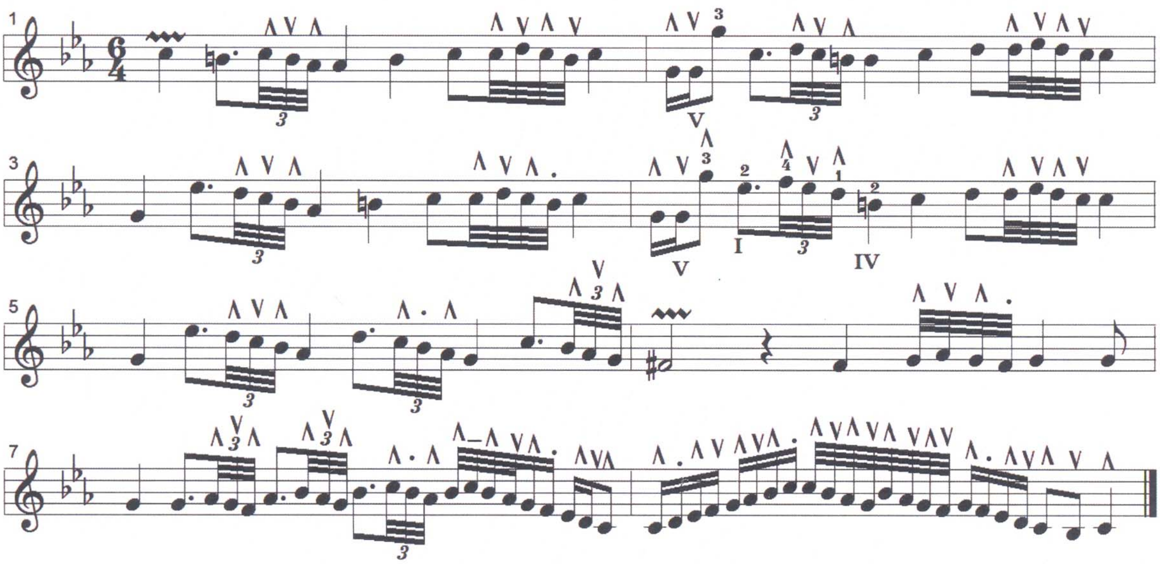


خطوات يجب اتباعها:

- يبدأ التدريب على التمرين في سرعة متوسطة وتتزايد السرعة مع تكرار أداء التمرين.
- تعزف كل مازورتين متعاقبتين سويا، على سبيل المثال تعزف م(١) مع م(٢) ثم تعزف م(٢) مع م(٣).
- يُراعى الاهتمام خلال الانتقال بجودة انضباط النغمات على المواقع.
- يُعزف التمرين مع مُراعاة تنفيذ أساليب أداء اليدين والحليات وأساليب الظلال والتعبير.

(التمرين الثالث)

للتدريب على مهارة أداء كل من الأشكال الإيقاعية () على مسافات مختلفة مع أداء بعض الدرجات اللحنية العارضة في ثماني موازير لحنية.

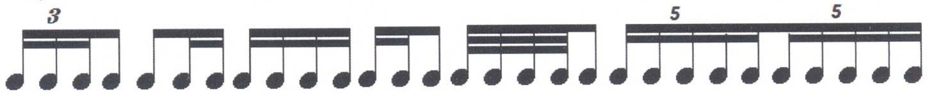


خطوات يجب اتباعها:
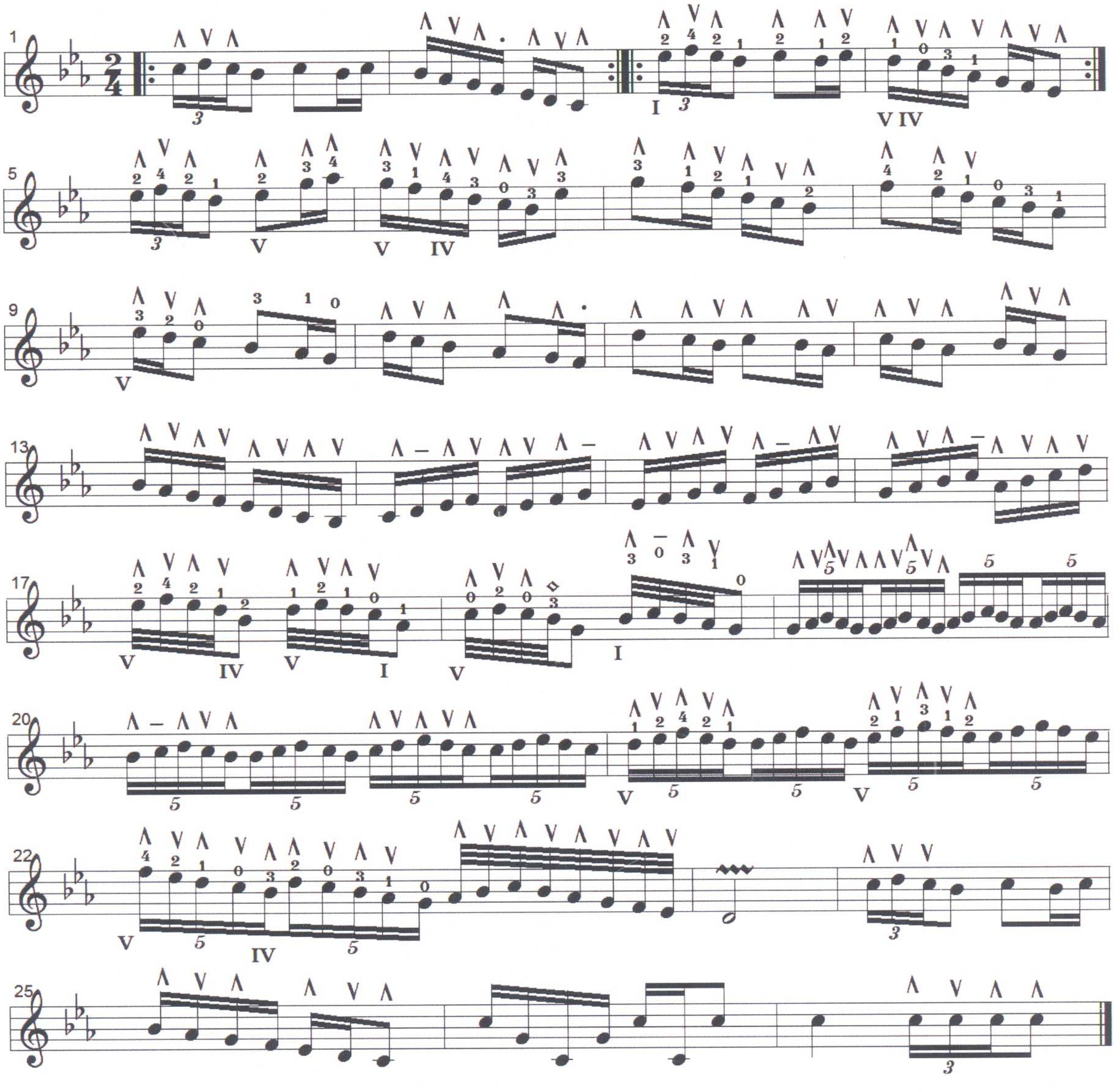
- يبدأ التدريب على التمرين في سرعة متوسطة وتتزايد السرعة مع تكرار أداء التمرين.
- تعزف كل مازورتين متعاقبتين سويا، على سبيل المثال تعزف م(١) مع م(٢) ثم تعزف م(٢) مع م(٣).
- يُراعى الاهتمام خلال الانتقال بجودة انضباط النغمات على المواقع.
- يُعزف التمرين مع مُراعاة تنفيذ أساليب أداء اليدين والحليات وأساليب الظلال والتعبير.

(التمرين الرابع)

للتدريب على مهارة أداء كل من الأشكال الإيقاعية

()

على مسافات مختلفة مع أداء بعض الدرجات اللحنية العارضة في سبعة وعشرين مازورة لحنية.

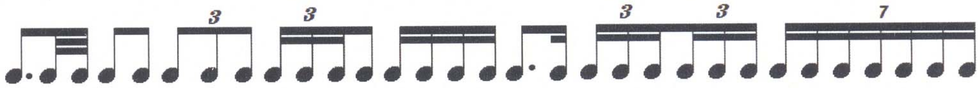


خطوات يجب اتباعها:
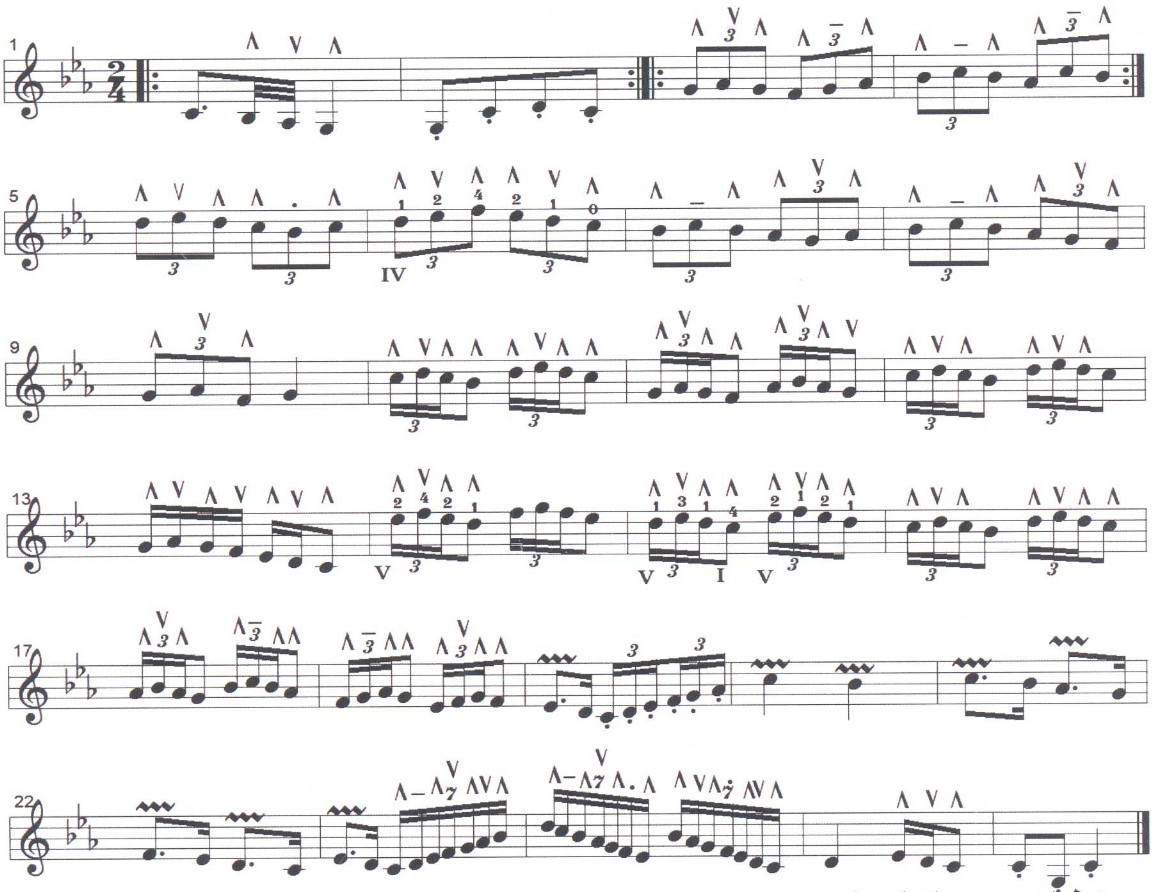
- يبدأ التدريب على التمرين في سرعة متوسطة وتتزايد السرعة مع تكرار أداء التمرين.
- تعزف كل مازورتين متعاقبتين سويا، على سبيل المثال تعزف م(١) مع م(٢) ثم تعزف م(٢) مع م(٣).
- يُراعى الاهتمام خلال الانتقال بجودة انضباط النغمات على المواقع.
- يُعزف التمرين مع مُراعاة تنفيذ أساليب أداء اليدين والحليات وأساليب الظلال والتعبير.

(التمرين الخامس)

للتدريب على مهارة أداء كل من الأشكال الإيقاعية

()

على مسافات مختلفة مع أداء بعض الدرجات اللحنية العارضة في ثماني موازير لحنية.



خطوات يجب اتباعها:

- يبدأ التدريب على التمرين في سرعة متوسطة وتتزايد السرعة مع تكرار أداء التمرين.
- تعزف كل مازورتين متعاقبتين سويا، على سبيل المثال تعزف م(١) مع م(٢) ثم تعزف م(٢) مع م(٣).

- يُراعى الاهتمام خلال الانتقال بجودة انضباط النغمات على المواقع.
- يُعزف التمرين مع مُراعاة تنفيذ أساليب أداء اليدين والحليات وأساليب الظلال والتعبير.

نتائج البحث:

قام الباحث ضمن الإطار النظري بعرض تاريخي تناول فيه نبذة عن حياة عبده داغر المؤلف الموسيقي وعازف آلة الكمان ومراحل حياته الفنية، كما تناول الباحث التعريف بقالب اللونجا.

وقد تناول البحث بالإطار التطبيقي تحليل لونجا نهاوند (النيل القديم) عينة البحث تحليلا عاما وتفصيليا، وتناول أساليب الأداء والتعبير، ومن ثم قام بوضع التدريبات المقترحة المنبثقة من اللونجا لرفع مهارات وتقنيات عازفي آلة العود بالمعهد العالي للموسيقى العربية لمرحلة الدراسات العليا.

ويرى الباحث أنه بعد عرضه لخطوات البحث وإظهاره للمشكلات التي يواجهها دارس آلة العود بالمعهد العالي للموسيقى العربية ومحاولة وضع أسلوب مقترح لرفع الأداء لخريجي المعهد من خلال وضع تدريبات منبثقة من لونجا نهاوند (النيل القديم) من تأليف عبده داغر قد يكون البحث قد ساهم في محاولة الوصول إلى رفع مستوى الأداء للدارس وإعداده إعدادا جيدا يتفق مع إمكانات آلة العود بمرحلة الدراسات العليا وممارسة العزف بأسلوب متميز ذي كفاءة عالية الدقة والتقنية من أجل الوصول إلى مستوى أفضل.

التوصيات:

- يوصي الباحث بضرورة إثراء المكتبة الموسيقية بالكتب الدراسية لآلة العود.
- يوصي أساتذة قسم التأليف بالاهتمام بآلة العود والتأليف لها.
- تأليف كتب دراسية تحتوي على عدد من التدريبات المنهجية مُتدرجة الصعوبة حذوًا لما اتبع الباحث في عمل التدريبات السابقة بهذا اللحن مع إضافة أفكار جديدة من خلال الرؤية المختلفة للأساتذة المتخصصين.

"قائمة المراجع"

أ- الكتب:

١- زين نصار: "**<u>عالم الموسيقى </u>**"، **الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، عام ١٩٨٨م.**

٢- زين نصار: "**<u>موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين</u>**"، **الجزء الثالث (العازفون)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، عام ٢٠٠١م.**

٣- مصطفى حلمي إبراهيم أمين: "**<u>تقنيات أداء آلة الكمان في مؤلفات عبده داغر وكيفية الاستفادة منها في المؤلفات العربية</u>**"، **رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، عام ٢٠٠٧م.**

٤- ناهد أحمد حافظ: "**<u>القوالب الآلية في الموسيقى العربية - في القرن العشرين</u>**"، **رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، دون تاريخ.**

ب- التسجيلات الصوتية:

اسطوانة مدمجة مسجل بها "لونجا نهاوند (النيل القديم)".

الهوامش

1.زين نصار: "عالم الموسيقى "، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، عام 1988م، ص33.

2.ناهد أحمد حافظ: "القوالب الآلية في الموسيقى العربية- في القرن العشرين"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ص 214.

3.المرجع السابق، الموضع نفسه

4.مصطفى حلمي إبراهيم أمين: تقنيات أداء آلة الكمان في مؤلفات عبده داغر وكيفية الاستفادة منها في المؤلفات العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، عام 2007، ص35.

5.(*) عود صغير صنع لتيسير تعليم عزف آلة العود للأطفال .

6.(2) المرجع السابق.

الفن المعاصر

الفنون الشعبية

365: 354

الأشكال الشعبية بين الفرجة ومسرح الأسواق
(حفلات الذكر عند الطريقة الرفاعية)

د. علي الرفاعي

الأشِكال الشعبية
بين الفرجة ومسرح الأسواق
(حفلات الذكر عند الطريقة الرفاعية)

د. علي الرفاعي

المقدمة:

"يغطي مفهوم أشكال الفرجة في يومنا هذا العروض التي تقوم على استقطاب متفرجين وعلى وجود حيزين هما حيز اللعب وحيز المتفرجين، من هذا المنطلق تندرج تحت تسمية أشكال الفرجة أنواع عديدة من العروض منها السيرك والألعاب الرياضية وعروض التزلج على الجليد، وعروض افتتاح الألعاب الأولمبية وكل أنواع العروض الأدائية، وبعض مراحل الاحتفالات مثل الاستعراض العسكري في الأعياد الوطنية إلخ.

كما تندرج في الإطار نفسه أغلب الأشكال التي كانت في الماضي شكل تعبير جماعي تحول فيما بعد إلى فرجة مثل الكرنفال، وبعض الطقوس والممارسات المنبثقة عن التقاليد الاجتماعية التي يشهدها متفرجون مثل الزفة في الأعراس ومرور المحمل في موكب الحج ولعب السيف والترس في المولد النبوي وغيرها، مع التأكيد علي أن الطقوس والألعاب التي تتم دون وجود متفرجين تحتوي على حيزين (حيز الفرجة وحيز المتفرجين).

من هذا المنطلق نجد في البلاد العربية عددا كبيرا من أشكال الفرجة والأشكال أو الظواهر شبه المسرحية التي تشكل التراث الشعبي في منطقة لا تعرف المسرح بمعناه الغربي. من هذه الأشكال نذكر الحكواتي، والقرداتي وحلقة الزجل ومسرح السامر، والحلقة وعرض البساط وتمثيلية سلطان الطلبة، وحلقات الذكر والمولوية وحلقات الزار حين تصير فرجة وغيرها"(١).

تذكر حفلات الذكر "وتصنف ضمن مسرح الأسواق أشكال فرجة متنوعة مثل عروض المهرجين والبهلوانات ومروضي الحيوانات، والسحرة والمشعوذين والموسيقيين وعارضي الظواهر العجيبة، كذلك عرفت هذه الظاهرة في العالم العربي منذ الجاهلية حيث كان المحبظ والراوي والقوال والمداح يقدمون عروضهم في الأسواق التجارية مثل سوق عكاظ. وقد استمرت الظاهرة في كل المدن العربية على مدى التاريخ، واشتهرت في هذا المجال أسواق الربوة في دمشق في القرن الثاني عشر حيث كان القوالون ومروضو القردة والمشخصون والشعراء الشعبيون يقدمون عروضهم في الهواء الطلق، وساحة الفنا في مراكش في المغرب حيث ما زال المداحون والسحرة ومروضو الأفاعي يقدمون عروضهم للناس حتى يومنا هذا.

كان ممثلو عرض الأسواق غالبا ممثلين جوالين يجتمعون بشكل مؤقت في فرق أو ينتمون إلى عائلة واحدة بسبب اضطرارهم للسفر المستمر، من أشهرهم عائلة راقيل في فرنسا وعائلة بلا سيد في إنجلترا وأكثر العائلات الغجرية. أفرزت عروض الأسواق الكثير من الأشكال المسرحية التي تقوم على الارتجال والحركة والإيماء والغناء ويشكل الإضحاك فيها عنصرا مهما مثل الكوميديا ديللارته والعروض التي تتكون من فقرات متنوعة مثل الفودفيل والميوزيك هول. كما أغنت هذه العروض المسرح بأشكال جديدة مثل عروض مسرح البوليفار ، في بداياته الأوبرا التهريجية ، كما قدمت للسيرك والباليه افضل المؤديين الذين تحولوا إلى نجوم.

لم توثق هذه العروض لأنها لم تستند إلى نصوص مكتوبة، لذلك غاب أكثرها أو تم تغييرها بل ومنعت في كثير من الأحيان لأنها اعتبرت صيغة معاكسة للمسرح الرسمي ولا تخضع لمعايير المسرح لكن ممثلي مسرح الأسواق استطاعوا أن يتجاوزوا أو يتحايلوا علي قوانين المنع التي طالت كل الأشكال الشعبية مما أدى إلى استمرارها على الرغم من ذلك"(٢).

لا يمكن الحديث عن مسرح ديني في العالم الإسلامي لأن الإسلام رفض مفهوم التشخيص الذي يقوم عليه المسرح لكن بعض الفرق الإسلامية مارست طقوسا لها طابع الفرجة فيها استعادة لحوادث دينية تقدم في مواكب واحتفالات مثل سيرة مقتل الحسين في احتفالات عاشوراء لدى الشيعة واحتفالات المولوية و (العيسوية) وغيرها.

كذلك "لا يمكن الحديث عن مسرح ديني بالمعنى الكامل للكلمة في الشرق الأقصى على الرغم من أن المسرح الشرقي التقليدي في كل أشكاله مثل عروض الدمى وخيال الظل والرقص انبثق عن أصول دينية، فكان يقدم غالبا داخل المعبد أو في ساحته، واعتبر جزءا من الطقوس المقدسة والعبادات التي تقوم على عقيدة، أي

الفن ثلاثي الأركان (الموسيقى والرقص والشعر)، وهى العقيدة التي انبثقت عنها الاتجاهات الثلاثة للمسرح الشرقي (هندي وصيني وياباني). كذلك فإن الممثل في المسرح الشرقي كان يعتبر نوعا من الوسيط بين الآلهة والإنسان "(٣).

وفى المجتمعات الحديثة، ومع تطور أنماط المعيشة "انحسرت ممارسة الطقوس الجماعية أو تغيرت طبيعتها بسبب غلبة الطابع الفردي على الحياة الاجتماعية. لكن بعض الطقوس بقيت حية وحافظت على طابع القدسية وظلت تلعب دورا أساسيا في تجمعات بشرية معينة، وعلى الأخص لدى الأقليات العرقية أو العقائدية، كما هو الحال في بعض ممارسات الحضرة الرفاعية والحضرة العيسوية واحتفالات عاشوراء والنيروز وطقوس أتباع مون في أوروبا مما أعطى للطقس وظيفة إضافية هي التأكيد على الهوية والوجود ومحاولة التميز عن الإطار العام الذي توجد فيه هذه التجمعات.

على الرغم من خصوصيته يبقي الطقس علي علاقة ما بالمسرح وبأشكال الفرجة كسيرورة وكبنية. ومع أن الطقس لا يقبل التطوير لأسباب دينية ويبقي طقسا مغلقا، إلا أنه يمكن أن يأخذ طابع الفرجة جزئيا بسبب اهتمام بعض الناس من خارج الجماعة المشاركة، وهذه هي حالة الفرجة من الخارج على احتفالات المولوية وطقوس "ضرب الشيش" في الحضرة الرفاعية التي تلقى إقبالا من المتفرجين من خارج أتباع الطريقة.

أما حين تصل الأمور إلى تقديم الطقس على خشبة المسرح كما يحدث عند تقديم رقصات المولوية مثلا على المسارح في بعض الحفلات، فإن هذا الطقس يتحول إلى فولكلور.

هناك أطروحات ترى أن المسرح وأشكال الفرجة انبثقت عن الطقوس الدينية، وكذلك الألعاب الجمعية التي كانت جزءا من الطقوس في مناطق عديدة في العالم القديم.

وهناك اليوم نوع من المسرح الاحتفالي/ الطقسي الذي دعا إليه أرتو الإيطالي، ولكن هناك تعارضا أساسيا بين ما هو لعبي في المسرح وبين ما هو لعبي مقدس في الطقس فالحدود ما بين الطقس والمسرح قد تبدو للوهلة الأولى هشة وصعبة التحديد لكنها موجودة، والمقارنة بين الظاهرتين تبين أن نقاط الالتقاء والتقارب بين هذين النوعين من النشاطات الإنسانية يمكن أن تصبح نقاط اختلاف وتباعد بهما إلى مجالين مختلفين.

فأوجه الالتقاء بين الطقس والمسرح أنهما يخلقان حالة قطع مع ما هو من الحياة اليومية فالمقدس واللعب يلتقيان في الحياة اليومية وموقعهما مختلف على صعيد الزمان والمكان وكذلك نجد اللقاء فيهما في فضاء الطقس وفضاء الحياة اليومية. ويبرز ذلك بكون المسرح قد ولد دائما داخل المعبد واحتفظ بالسمة الأصلية للمكان؛ وهى وجود حيزين مختلفين ومتقابلين هما حيز اللعب وحيز الفرجة.

لذلك فإن شكل المسرح معماريا يذكر نوعا ما بشكل المعبد في الاحتفال الطقسي. فعلى الرغم من التداخل الذى قد يحصل بين مشارك ومؤدٍ، يظل هناك فصل بين فضاء القائمين على الطقس وفضاء المشاركين فيه، وكل من هذين الفضائين مغلق على نفسه كما في المسرح فهي قاعدة الفصل بنيويا ما بين

المشاهد والمشاهد وما بين المشارك والمؤدي.

أما أوجه الاختلاف فيوجد اختلاف جوهري بين الطقس والمسرح يكمن في الفارق بين ما هو مقدس وما هو دنيوي. فعندما استعار المسرح من الطقوس بعض عناصرها كانت هذه العناصر شكلية في غالبيتها ومستعارة، ولكن وجودها لا يشكل شرطا ليتحول الطقس إلى مسرح. فالطقس قبل أن يكون شكلا هو جوهر ومضمون. فقد تحولت بعض الطقوس مع مرور الزمن من المقدس إلى الدنيوي وتحول المشاركون فيه من الإيمان والانفعال إلى المحاكمة والتفكير العقلاني فقد تم على تطور الوعي الجماعي بالحدث موضوع الاحتفال"(٤).

إن بعض المنتسبين إلى العلم قد أخطأوا في فهم التصوف، كما أعطى الانطباعات الخاطئة الذين سموا أنفسهم بالصوفية، ومما لا أختلف فيه أن بعض المنتسبين إلى التصوف قد ارتكبوا الأخطاء الفادحة في الأصول والفروع حيث كان التصوف طريقة انتقالية لإصلاح القلوب وتزكية النفوس.

١-الطريقة الصوفية بين الفرجة ومسرح الأسواق:

معنى لفظة الطريقة: "جاء هذا اللفظ العربي الذي يعني السبيل من معنيين اصطلاحيين متعاقبين في بيان التصوف الإسلامي، فهو في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين- الثالث والرابع الهجريين- كان يعني المنهج النفسي الأخلاقي، يدبر علميا ضروب السلوك الفردي وهو بعد القرن الحادي عشر الميلادي -الخامس الهجري- قد أصبح جملة مراسم التدبير الروحي المعمول به من أجل المعاشرة في الجماعات الإخوانية الإسلامية المختلفة التي بدأت تنشأ منذ ذلك الحين.

وعلى الرغم من صعوبة تحديد المراد بالطريقة، والوصول إلى مفهوم موحد لجميع الطرق الصوفية إلا أننا سنعرض بعضا من المعاني التي وردت حول الطريقة الصوفية؛ منها أن الطريقة الصوفية تعني النسبة أو الانتساب إلى شيخ يزعم لنفسه الترقي في ميادين التصوف والوصول إلى رتبة الشيخ المربي ويدعي لنفسه رتبة صوفية من مراتب الأولياء

كما أنها تعني: أن يختار جماعة من المريدين شيخا لهم يسلك بهم رياضة خاصة بهم على زعم تصفية القلب لغاية الوصول إلى معرفة الله.

كما وصفها الشيخ الجزائري بقوله إنها تعنى اتصال المريد بالشيخ وارتباطه به حيا أو ميتا وذلك بواسطة ورد من الأذكار يقوم به المريد بإذن من الشيخ أول النهار وآخره، ويلتزم به بموجب عقد بينه وبين الشيخ، هذا العقد يعرف بالعهد، وصورته أن يتعهد الشيخ بأن يخلص المريد من كل شدة ويخرجه من كل محنة متى ناداه مستعينا به. وهناك تنافس محموم بين الطرق الصوفية لجذب المريدين، ولذلك فإن كل طريقة تحاول أن يكون لها ذكر خاص تنفرد به عن سائر الطرق، وأن يكون لهذا الذكر ميزة خاصة ولكل طريقة مشاعر خاصة من حيث لون العلم والخرقة وطريقة الذكر ونظام الخلوة، كما أن الطرق يتوارثها الأبناء من الآباء(٥).

٢-أهم خصائص ومميزات الطريقة الصوفية:

أ-لبس الخرقة ب- الذكر ج- الكرامات

لبس الخرقة: "يقول الهجويري: وقد أمر مشايخ هذه الطريقة المريدين بأن يتحلوا بالمرقعات ويتزينوا بها، وفعلوا هم أيضا ذلك ، لتكون لهم

علامة بين الخلق، ويكون الخلق رقباء عليهم فإذا خطوا خطوة على خلاف، فإنهم يطلقون فيهم لسان الملامة، وإذا أرادوا إتيان المعصية في تلك الثياب، فإنهم لا يستطيعون النجاة من الخلق"(٦).

"ويقول صاحب ظهور الحقائق: إذا أراد الشيخ أن يلبسه –أي يلبس المريد– الخرقة، فليتطهر ويأمره بالتطهير، ثم توضع الخرقة بين أيديهما، ويقرأ الفاتحة ويلبسها الشيخ بيده للمريد قاصدا بذلك الإنابة عن الله سبحانه وتعالى ورسوله، ثم يذكر له نيتها كأن يقول ألبسكها كما ألبسني إياها شيخي فلان إلى آخره"(٧).

ب الذكر: "الذكر من أهم الوسائل إلى الوصول إلى الله تعالى. يقول القشيري في رسالته: " الذكر ركن قوي في طريق الوصول إلى الحق سبحانه وتعالى بل هو العمدة في طريق القوم ولا يصل أحد إلى الله إلا بدوام الذكر".

ويتحدث التستري عن ثلاثة أنواع من الذكر: النوع الأول: ذكر باللسان. النوع الثاني: ذكر بالقلب النوع الثالث: ذكر الخاصة، وهو الذكر الموصل.

يدخل أول نوعين في نظر التستري في دائرة (المقطوع). والثالث وحده هو المباشر الموصول الذى لا يقدر عليه إلا النخبة الممتازة في الحياة الروحية. إن هذا النوع الخاص من الذكر هو واجب "كلية القلب" بوقوفه مستسلما في حضرة الله الدائمة. فذكر الله دائما ذكرا حقيقيا يجعل الذاكر يستغرق بكليته مع الله، فإذا ذكر الصوفي بما سواه ولم يغفل عنه حتى يستولي جلال الله على قلبه بعد أن غاب الذاكر في ذكره، حينئذ ينكشف له بصحة وبال الغفلة، ويمحي من قلبه أثر كل علاقة وعلة، لأن تعلق القلب بالله يجعله فارغا عن كل ما سواه"(٨)

للذكر جانبان: "جانب سلبي يفرغ فيه القلب من كل هم، فما من زاد يتزود به السالك لمكابدة الأهواء ومجاهدة الشهوات مثل الذكر، وما من وسيلة لتطهير القلب من كل هم إلا بالذكر وذلك هو الجانب الروحي فيه، وهو الجانب الإيجابي......؟

وللذكر عدة أنواع: "منه ما هو ثناء على الله مثل: سبحان الله، والحمد لله، ولا إله إلا الله، والله أكبر. ومنه ما هو دعاء مثل: ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا". ومنه ما هو مناجاة مثل: موقف المصلي في الصلاة، فإن الصلاة مناجاة. ومنه ما هو للرعاية في الدنيا مثل: طلب حماية الله، والنصر على الأعداء والشيطان. ومنه ما هو للرعاية الأخروية كطلب زيادة الدرجات. يعتبر ابن عطاء الله السكندري الصلاة على النبي –صلى الله عليه وسلم– نوعا من الذكر فيقول: قال تعالى في كتابه العزيز: " إن الله وملائكته يصلون على النبي يأيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما". ومن هنا نعتبر الصلاة على النبي ذكرا، وفي الحديث الشريف "الصلاة على النبي نور"(٩).

آداب الذكر:

"الخشوع والتأدب واستحضار معاني الصيغ، ومحاولة التأثر بها، وملاحظة مقاصدها وأغراضها. خفض الصوت ما أمكن ذلك مع اليقظة والهمة الكاملة حتى لا يشوش على غيره. موافقة الجماعة إن كان الذكر مع جماعة، فلا يتقدم عليهم، ولا يتأخر عنهم ولا يبني على قراءتهم بل يحضر وقد بدأوا، ابتدأ معهم من أول صيغة، ثم قضى ما فاته بعد انتهائه، وإن تأخر عنهم في أثناء القراءة قرأ ما فاته وأدركهم، ولا يبني على

قراءتهم أصلا، لئلا يكون بذلك قد حرّف القراءة، وغير الصيغ وذلك حرام (اتفاقا).
النظافة في الثوب والمكان ومراعاة الأماكن المحرمة والأوقات المناسبة.

الانصراف في خشوع وأدب مع اجتناب اللغط واللغو اللذين يذهبان بفائدة الذكر وأثره (١٠)

أما الآداب الاثنى عشر التي ينبغي على الذاكر اتباعها حال الذكر فنختار منها أهمها:

الأول: "الجلوس على مكان طاهر.

الثاني: أن يضع راحتيه على فخذه، وقد استحبوا جلوسه للقبلة إن كان يذكر وحده، وإن كانوا جماعة تحلقوا.

الثالث: تطييب مجلس الذكر بالرائحة الطيبة.

الرابع: يغمض العينين؛ ذلك أن الذاكر إذا أغمض عينيه تسد عليه طرق الحواس الظاهرة شيئا فشيئا، وسدها يكون سببا لفتح حواس القلب

الخامس: أن يتخيل الشخص شيخه بين عينيه ما دام ذاكرا، وهذا عندهم من أكَدِّ الآداب لأن المريد يترقى منه إلى الأدب مع الله والمراقبة له.

السادس: أن يختار من صيغ الذكر لفظة (لا إله إلا الله)، فإن لها أثرا عظيما عند القوم لا يوجد في غيرها من سائر الأذكار، فإن فنيت شهواته وأهواؤه كلها حينئذ يصلح أن يذكر الله تعالى بلفظ الجلالة فقط من غير نفي، وما دام يشهد شيئا من الأكوان فذكر الله تعالى بالنفي والإثبات واجب عليه في اصطلاحهم.

السابع: تفريغ القلوب من كل موجود حال الذكر سوى من الله فيقول: لا إله إلا الله. فإن الحق تعالى غيور لا يحب أن يرى في قلب الذاكر غيره، ولولا أن للشيخ مدخلا عظيما في تأديب المريد ما ساغ للمريد أن يتخيل شخصه بين عينيه لا في قلبه وإنما شرطوا نفي كل موجود من الكون ليتمكن له تأثير قول: لا إله إلا الله بالقلب، ثم يسري المعني إلى سائر الجسد، وأجمعوا على أنه يجب على المريد أن يذكر بقوة تامة بحيث لا يبقى منه متسع ويهتز من فوق رأسه إلى إصبع قدميه، وهى حالة يستدلون بها على أنه صاحب همة.

وأما الثلاثة آداب التي بعد الذاكر فهي:

١-أن يسكت بعد سكون وخشوع، ويحضر مع قلبه مترقبا لوارد الذكر.

٢-أن يذم نفسه مرارا بقدر ثلاثة أنفاس إلى سبعة أنفاس وأكثر حتى يدور الورد في جميع عوامله فتتير بصيرته وتقطع عنه خواطر النفس والشيطان وتكشف عنه الحجب وهذا كالجمع على وجوبه عندهم.

٣-يمنع من شربة الماء البارد عقب الذكر، فإن الذكر يورث حرقة وهيجانا وشوقا إلى المذكور الذي هو المطلوب الأعظم من الذاكر، فشرب الماء يطفئ تلك الحرارة "(١١).

الذكر والمفاجأة في المسرح:

السماع: يقصد "بالسماع حب الله تعالى والتبتل إليه والازدياد من الإيمان به والتحبب إليه، فأنعم به من سماع! وإن كان السماع مثيرا للهوى موقظا لغرائز النفس ويراد به غير المقصود منه فهو في مثل هذا المقام فتنة ويحرم. وهذا هو رأينا الذي نقول به فإذا كان هدف السماع مجرد اللهو والتسلية واشتغال النفس وانبساطها وسرورها وفسادها وتقوية الغرائز وامتدادها والتذاذها فالسماع مكروه محرم، أما إذا كان السماع بعيدا عن المجون بريئا من اللهو يرجو منه صاحبه سمو

روحه، وارتفاع نفسه بهمته فهو ليس مكروها"(١٢).

إن بعض أصحاب الطرق مثل: الشاذلي والرفاعي والدسوقي قد أنكر السماع لأتباعه ومع ذلك فإن المريدين والإخوان نسبوا إليهم إباحة السماع كذبا ثم إن بعض هؤلاء الأتباع قد أساءوا للطريقة بسماعهم المذري بتمايلهم ورقصهم وتشنجهم العنيف واهتزازهم الغريب المشوه"(١٣).

الكرامات (الطقوس والفرجة):

" قسم ابن عربي في الفتوحات المكية الكرامات إلى قسمين: حسية ومعنوية. أما الكرامات الحسية: فهي كرامات العامة مثل: المشي على الماء، وطي الأرض والاطلاع على الكوائن، والإخبار بالماضي والحاضر والمستقبل، أما الكرامات المعنوية فهي كرامات الخاصة من عباد الله، وهي كرامة العمل بشريعة القرآن والتمسك بها"(١٤).

" والرفاعي نفسه كان يحذر أتباعه من إظهار الكرامات ويقول: "يا أخي أخاف عليك من الفرح بالكرامة وإظهارها، فإن الأولياء يستترون من الكرامة كما تستتر المرأة من دم الحيض"(١٥).

الكرامات والعروض السركية:

آداب الحضرات الصوفية:

"الحضرات من الآداب الاجتماعية للطرق الصوفية ومن أهم هذه الآداب: إنه لا يجوز إقامتها في محل لا يليق كالأمكنة القذرة وسيئة السمعة. تكون الحضرة حلقات متداخلة، أو حلقة واحدة وفيها صفوف، ويجوز بسبب صحيح أن تكون كلها صفوفا. وتبدأ الحضرة عادة بالجلوس كهيئة الصلاة، ثم يفتتح من بيده من الحضرة بقراءة الطريقة، وبعد القراءة يفتتح الذكر بذكر (لا إله إلا الله) من الجلوس، ثم يقومون ليذكروا بعض أسماء الله الحسنى عدة مرات، كل حسب أوامر شيخه، ثم يجلسون كهيئة الصلاة ثم يستريحون متربعين بأمر من بيده الحضرة، وقد يقرأون بعد ذلك سورا من القرآن الكريم أو ينشدون القصائد بأمر من بيده الحضرة، ثم تقرأ الفواتح وبعد ذلك يقومون للمصافحة أو التقبيل.

ولا يجوز إن كان في الحضرة أن يلتفت أو يكثر الحركات، أو ينتقل من مكانه إلى مكان آخر، أو أن يتكلم. ويجب ألا يخرج من الحضرة لأي سبب إلا بعد استئذان أحد الخلفاء الذي يكون قريبا ممن بيده تنظيم الحضرة.

ومن أراد الدخول أو العودة إليها يستأذن أحد الخلفاء ليرشده إلى المحل الذي يجلس فيه. ولا يجوز شرب الماء عقب الذكر إلا بعد فترة لا تقل عن النصف ساعة.

ويحذر أصحاب الطرق أتباعهم من ذكر الله ذكرا محرما، بل ينبغي عليهم أن يذكروا الله ذكرا مطابقا لما ورد في الشرع الشريف.

وليحذر الذاكر من تقصير "لا" النافية، أو تطويل "هاء" إله، أو من همزة (إلا)، أو مد همزة "الله"، ويشبك الإخوان أيديهم حال الذكر ويمنع وجود النساء والأطفال في الحضرات، ولا يجوز الرقص والتثني في الذكر مطلقا.

هكذا تكون الحضرات السليمة، نظافة وطهرا وتعاونا وألفة ومحبة وذكرا صحيحا لله كما أمرهم بذلك أصحاب الطريق.

أما ما حدث من خروج على هذه التعاليم وتلك الآداب، فلا ذنب لرواد الطريق وأصحابه في ذلك، وإنما كما ذكرنا كثيرا سببه دخول هؤلاء المتطفلين في الطريق" (١٦).

أحزاب وأوراد الطرق الصوفية:

كتب أتباع الطرق الصوفية أحزابهم وأورادهم المتعددة، والتي لا يزال يحرص أتباعهم عليها حرصا شديدا ويعتبرون أن ورد الشيخ وحزبه ألزم لوازم الطريق. والحزب هو مجموعة من الأذكار والأدعية، وضعها الشيخ لأتباعه للذكر واستغفار الله لأول التوبة والإنابة والثناء عليه وشكره وحمده. القصد من ترديد الحزب دوام المريد مع الله تعالي، وعدم الغفلة عنه. لقد جرى المعتدلون من الصوفية على أحزابهم بعبارات مسلسلة واضحة قريبة المدخل سهلة الفهم، ذات أثر فعال في النفس، كما أن أجود الأحزاب ما تضمنت أكبر قدر من القرآن الكريم باعتباره أفضل الذكر، وأبر قدر من المأثور الوارد كيما يتحقق وجه الأفضلية فيها من جهة، وكيما تكون شارحة معبرة عن خصائص القلوب وصفائها من جهة أخرى. الفرق بين الحزب والورد "هو أن الورد يقرأ في أوقات منتظمة، فيقال أوراد النهار وأوراد الليل، أما الحزب فليس لقراءته وقت مخصوص. وينبغي أن نلاحظ أيضا أن "كل ذكر أو دعاء بعد الفرائض يسمى وردا إذا كان مربوطا بوقت معين والحزب والورد كلمتان مترادفتان في المعنى مختلفتان في اللفظ. ملاحظة أخرى: فإذا كان الكلام يعبر دائما عن ضمير المتكلم، فالأحزاب تعبر عن ضمائر مؤلفيها وعن منقولاتها وأذواقهم الروحية، وعن مبلغ ما وصلوا إليه من المقامات والأحوال والمعرفة، كما أنها تعبر في عباراتها وأسلوبها وصياغتها عن مبلغ مكانة مؤلفيها الأدبية والفنية، من حيث اللغة والأدب والبيان. تميزت الأحزاب بعضها عن بعض بقدر ما يجتمع فيها من المتع العقلية التي هي حظ الحكيم، ومن الأذواق الروحية وحقائق الأسرار التي هي حظ العارف، ومن العبارات الأدبية التي هي حظ الأريب، ومن الخيال الخصيب الذي هو حظ الشاعر الموهوب"(١٧)الطرق الصوفية وإن اختلفت وتباينت فإنها تتفق فيما يلي:

الاحتفال بدخول المريد في الطريقة بطقوس دقيقة مرسومة, وقد يتطلب بعض الطرق من المريد أن يمضي وقتا شاقا في الاستعداد للدخول.

التقيد بزي خاص؛ فلا بد أن يكون هناك نوع خاص من الزي يمثل رمز أصحاب الطريقة الذي يلبسونه فيميزهم عن غيرهم.

اجتياز المريد مرحلة شاقة من الخلوة والصلاة والصيام، وغير ذلك من الرياضات.

الإكثار من الذكر مع الاستعانة بالموسيقى والحركات البدنية المختلفة التي تساعد على الوجد والجذب.

الاعتقاد في القوى السرية الخارقة للعادة التي يكتسبها المريدون بالمجاهدات وهي القوي التي تمكنهم من أكل الجمر, والتأثير على الثعابين, والإخبار بالغيبيات.

احترام شيخ الطريقة إلى درجة التقديس.

أما كراماته فكثيرة نذكر منها الكرامة المشهورة عندما قام بالحج عام (٥٥٥هـ) وهي منقبة تقبيله يد النبي صلى الله عليه وسلم وسماع صوته الشريف فيما نقله الإمام جلال الدين السيوطي في إثبات هذه الكرامة ما(١٨). ويذكرون كذلك أن الله أبرد لأتباعه النيران، وأزال لهم فاعلية السموم. وألان لهم الحديد، وأذل لهم السباع والأفاعي، وأخضع لهم طغاة الجن ، وصرفهم في العوالم، وأطلعهم على عجائب الأسرار.

قال عن الرفاعي في "وفيات الأعيان" لابن خلكان: كان رجلا صالحا شافعيا فقيها انضم إليه خلق من الفقراء وأحسنوا فيه الاعتقاد وهم الطائفة الرفاعية ويقال لهم الأحمدية والبطائحية ولهم أحوال عجيبة من أكل الحيات حية والنزول إلى التنانير وهي تضرم نارا والدخول إلى (الأفرنة)، يجلس الواحد منهم في جانب الفرن والخباز يخبز في الجانب الآخر، وتوقد لهم النار العظيمة ويقام السماع (أي الغناء والرقص) فيرقصون عليها إلى أن تنطفئ النار، ويقال إنهم في بلادهم يركبون الأسود ، ونحو ذلك وأشباهه. انتهي.

نماذج من الطرق الصوفية:

(الطريقة القادرية): وتسمي الجيلانية: أسسها عبد القادر الجيلاني المتوفى سنة ٥٦١هـ ، يزعم أتباعه أنه أخذ الخرقة والتصوف عن الحسن البصري عن الحسن بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما، كما نسبوا إليه من الأمور العظيمة فيما لا يقدر عليها إلا الله تعالى من معرفة الغيب, وإحياء الموتى وتصرفه في الكون حيا أو ميتا، بالإضافة إلى مجموعة من الأذكار والأوراد والأقوال التي منها: من استغاث بي في كربة كشفت عنه, ومن نادني في شدة فرجت عنه ومن توسل بي في حاجة قضيت له.

(الطريقة الرفاعية): تنسب إلى أبي العباس أحمد بن أبي الحسين الرفاعي ويطلق عليها البطائحية نسبة إلى مكان ولاية بالقرب من قرية البطائح العراق استخدم جماعته السيوف ودخول النيران في إثبات الكرامات.

(الطريقة الدسوقية): تنسب إلى إبراهيم الدسوقي ٦٧٦ هـ المدفون بمدينة دسوق في مصر، يدعي المتصوفة أنه أحد الأقطاب الأربعة.

(الطريقة الشاذلية): وهي طريقة صوفية تنسب إلى أبي الحسن الشاذلي يؤمن أصحابها بجملة الأفكار والمعتقدات الصوفية، وإن كانت تختلف في أسلوب سلوك المريد أو السالك وطرق تربيته، إضافة إلى اشتهارهم بالذكر المفرد "الله" أو مضمرا "هـ" ، ويفضلون اكتساب العلوم عن طريق الذوق وهو تلقي الأرواح للأسرار الطاهرة في الكرامات وخوارق العادات، كذلك معرفة الله تعالي معرفة يقينية ولا يحصل ذلك إلا عن طريق الذوق أو الكشف كما أن من معتقداتهم السماع أي سماع الأناشيد والأشعار.

(الطريقة النقشبندية): تنسب إلى الشيخ بهاء الدين محمد بن البخاري الملقب بشاه نقشبند ٧٩١هـ، وهي طريقة تشبه الطريقة الشاذلية، انتشرت في فارس وبلاد الهند.

الطريقة الرفاعية (حفلات الذكر):

تنسب الطريقة الرفاعية إلى أحمد الرفاعي، وهم يلبسون الزي الأسود والأبيض، وعند بداية الحفل يبدأ أصحاب الطريقة بالذكر، وهو ذكر الله سبحان وتعالى – مرتبطا أساسا بالدين، فهو ضمن الشعائر والطقوس، وهو أحد مكونات ثقافتهم خصوصا في مجال المعتقدات والتقاليد والعادات الشعبية الصوفية.

فهم يبدأون بقراءة الفاتحة، ثم يصيح الشيخ أولا: الفاتحة، ثم ينشدون الكلمات التالية:

(اللهم صل على سيدنا محمد في الأولين، وصل على سيدنا محمد في الآخرين، وصل على سيدنا محمد في كل وقت وحين، وصل على سيدنا محمد في الملأ الأعلى إلى يوم الدين.

وصل على جميع الأنبياء المرسلين محمد في الملأ الأعلى إلى يوم الدين. وصل على جميع الأنبياء والمرسلين من أهل السماوات والأرض. ورضي الله تبارك وتعالى عن سادتنا أبي بكر وعمر وعثمان وعلي، وعن جميع أصفياء الله الآخرين، حسبنا الله ونعم الوكيل. ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم. اللهم يا ربنا يا واسع المغفرة يا أرحم الراحمين.. اللهم آمين) ثم يصمتون لحظة ويعودون ثانية إلى قراءة الفاتحة بسكون، وبعد هذه المقدمة يأخذون بالذكر. وينشدون وهم جلوس بالطريقة بالطريق السابق ذكرها وببطء: "لا إله إلا الله" محني الرأس والجسد مرتين كلما رددوا قولهم السابق، وظلوا هكذا ربع ساعة تقريبا، ثم أعادوا قياسا أسرع وأنشد المنشدون مرات أثناء ذلك أجزاء من قصيدة أو من موشح على النغم نفسه، أو على تغاير منه ".

يتم الذكر في نصف دائرة ، ويضم – غير الذاكرين، المنشد أو المنشدة ثم عازف ناي وعازف دف أو مزهر، وتقف الجوقة خلف المنشد، في حين يتمايل جمهور الذاكرين يمينا ويسارا ويشتد الذكر وتشتد الحركة على إيقاع الدف حتى يقع البعض على الأرض في حالة غيبوبة، ثم يفيقوا ويواصلون الذكر بعد ذلك مرة أخرى. ونلاحظ هنا أن حلقة الذكر حركتها بسيطة، وكان في السابق يرتدي جمهور الذاكرين ملابس خاصة حسب تبعيتهم لهذا الولي أو ذاك. فالذكر في الماضي على ضوء الشمعدان أما الآن فعلى ضوء الكهرباء هذا عدا الزينة التي تقام والأعلام الملونة المكتوب عليها عبارات دينية. وهذا النوع غايته أن يبلغ حالة الاتصال الإلهي عن طريق الوجد الفكري الذي يؤدي به إلى الشعور بأنه قد بلغ درجة من السمو تصل به إلى حد الحديث من فوق حدود النفس أو خارج الجسد. وفي هذه الحالة يتسنى بلوغها من عدة طرق، ففي الأزمنة القديمة كان يتم ذلك بواسطة الرقص غالبا ذلك لأن الرقص حركة موقعة للجسم كله ، في زمن يصاحبه الإيقاع في العادة.

من خلال ما تقدم فإن الذكر من ناحية التصنيف الفني هو فن أدائي، وليس دراميا أو مسرحيا فهو فرجة تتصل بالطقوس الدينية، ويقام في أي مكان، والممثل غائبا تماما عن الحلقة على الرغم من أن الطقس يتضمن آثارا فنية من الموسيقي وغناء وحركة راقصة. والجمهور في حلقات الذكر جمهور مشارك ومتلق في آن واحد. والحركة فيه نوعا من التفريغ الانفعالي من خلال عنف الحركة التي تؤدى على حافز موسيقي

التواشيح الدينية الرفاعية:

يجتمع الرفاعية على التواشيح والأناشيد التي يمتدحون بها النبي صلى الله عليه وسلم وأهل بيته وسلسلة مشايخهم، يطربون في هذه المجالس بشكل يؤدى إلى التواصل الروحاني بين المريدين والشيوخ مع الله جل جلاله حتى تتم عملية التطهير الروحي والتضرع إلى الله والدعاء من خلال الذكر والمديح لسيد البشرية نبينا محمد صلى الله عليه وسلم.

الأنغام الموسيقية في الطقوس الدينية:

تظهر الأنغام الموسيقية واضحة جلية في العديد من الطقوس التعبدية، مثل الأذان، وترتيل القرآن، والتمجيد واستقبال وتوديع شهر رمضان، وتكبيرات صلاة العيد إضافة للأنغام والمقامات العراقية التي تصاحب حفلات الذكر بأنواعه،

والمولد النبوي والتهليلة. تقدم هذه الحفلات الدينية في مناسبات ذكرى ولادة الرسول، والاحتفال بذكرى الإسراء والمعراج وليلة القدر، إضافة للمناسبات الاجتماعية الحزينة والمفرحة مثل العودة من الحج أو السكن في بيت جديد أو إيفاء النذور، ذلك أن الموسيقى كانت ولا تزال " تربط العالمين الديني والدنيوي عند المسلمين وغير المسلمين حتى إن الملا عثمان الموصلي رفض أن يعلم بعض الطلاب قراءة القرآن الكريم إذا لم يجيدوا معرفة غناء المقام العراقي قائلا لهم: إن قارئ القرآن الذى لا يعرف الأنغام والمقامات كمن بيته في الصحراء دون بوصلة" كما تقول د . شهرزاد قاسم حسن في (الديني والدنيوي في الموسيقى)، إن المتصوف عندما يتصل بالذكر ترتفع روحه فوق الماديات فتسمو روحه وينجلي قلبه وتتطهر نفسه. يراد بالذكر أن يكون المؤمن على صلة دائمة بالله في عباداته وفي عمله، وفي خلوته، وحين يكون مع الناس. فهذا الذكر هو الذي يجعل المؤمن يستحي من ربه فلا يغفل عن مراقبته، ولا يجرؤ على معصيته، ولا يقصر فيما أوجب عليه وهو في حالاته كلها ممتلئ القلب بالخشوع لله والامتثال له والحياء منه[٢٠]. وهنا نجد أن أوجه التشابه بين الفرجة والأشكال الشعبية ومسرح الأسواق عميقة.

المصادر والمراجع:

١.المذاهب الصوفية ومدارسها تأليف عبدالحكيم عبدالغني قاسم.

٢.د. عامر النجار، الطرق الصوفية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣.المصدر جريدة المدى .

http://www.almadapaper.com/sub/٠٥-٢٨٦/p٦١.htm

http://ruqaya.net/forum/showthread.php?t=٩٨٦٣

٤.المصادر الشفوية: (مقابلات مع الشيخ جلال الحنفي-جامع الخلفاء ٢٠٠٢)المصادر المكتوبة.

٥.بطرس البستاني - محيط المحيط - بيروت ١٩٨٧.

٦.جلال الحنفي (الشيخ):أ.المغنون البغداديون والمقام العراقي-بغداد ١٩٤٦.

ب.معجم اللغة العامية البغدادية-بغداد ١٩٨٠ج. مقدمة في الموسيقى العربية - بغداد ١٩٨٩.

٧.ختشلاوي (د) -الجزائر دار الهجرة ومستقر الإيمان.

٨.عزيز السيد جاسم - متصوفة بغداد - بغداد ١٩٩٠

٩.شهر زاد قاسم حسن: أ.الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق - بيروت ١٩٩٠

ب. الديني والدنيوي في الموسيقى خلال العصر العثماني المتأخر في العراق - الأردن - ٢٠٠٣.

١٠.الرفاعية،تأليف عبدالرحمن دمشقية، ١٩٩٠.

١١.عادل العليمي - الدراما الشعبية المصرية - المكتبة الثقافية ٢٧٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

http://rifaiyyah.comar.wikipedia.org/wiki/

www.alsoufia.com/articles

www.rifaieonline.com/library.html

www.islamweb.net/aqeda